



حادثة المحافظة وأصالة التجديد فى نقد على عشرى

د. محمد عبد العزيز الموافى

إصدارات
خاصة



حدائق المحافظة وأصالة التجديد

في نقد على عشرى

د . محمد عبد العزيز المواقى



الهيئة العامة لقصور الثقافة



رئيس مجلس الإدارة

د. مصطفى علوي

أمين عام النشر

مصطفى السعدني

الإشراف العام

فكري النقا

سكرتير التحرير

عماد مطاوع



الغلاف والإشراف الفني

أحمد الجنائني



التدقيق اللغوي: محمد أحمد عبد المطلب

يناير

2005

مفتتح

أحسن إلى "على عشرى" حيا وميتا ؛ فقد كنت - وأصفياءه ندهش لرفعة أخلاقه وسمو سلوكه . فيحاول كل منا أن يقبس منه، ويتأسى به ، ثم جاء رحيله الهادئ الوديع؛ فبدا كأنما أشفق علينا في ذهولنا الحائر، من هول الرحيل الدرامى المفاجئ للصديق الحبيب "عبد الواحد علام" . وفى العام ذاته ٢٠٠٣م رحل اللغوى المجمعى "أحمد مختار"؛ فكان هذا العام فى - دار العلوم - "عام الأحزان!" .

وبعد رحيل "على" تضاعف الإحساس بجسامة الفقد الذى يتعذر تعويضه . ووجدت أننا نحسن إلى أنفسنا وإليه إذا أبرزنا جهوده النقدية، وسلطنا الأضواء على خطواته الجادة المتفردة فى النقد الأدبى . ففى ذلك امتصاص خلاق للصدمة ، وتكفير عن إغفال له - لا يستحقه - فى حياته؛ وإنصاف واجب لموهبته المتفردة ، وجهده الدائب ، وإبداعه النقدى . وذلك كيلا نصير كأصحاب الفقيه المصرى العظيم "الليث بن سعد" ، هؤلاء الذين "ضيعوه" . . . على حين وجد نظيره "الإمام مالك بن أنس" أصحابا أخلصوا لإمامهم . . وصانوه !

أقبلت على تنفيذ ما اعتزمته جادا ، مجدا ، ملتصقا "الجديد" فى نقده . وكانت الحصيلة هذين السّفرين اللذين يتكون منهما هذا الكتاب ، واللذين سبق نشرهما : الأول فى حوليات كلية دار العلوم ، والآخر فى مجلة الدراسات الشرقية . ووجدت من الأفضل جمعهما فى هذا الكتاب ، مضيفا إليهما "ملحقا" يضم دراسة نقدية له لم يسبق نشرها . وكادت تمثل "صيحة البجعة الأخيرة" قبل الرحيل؛ إذ نعى فيها أماله ، وأرخص بنهايته!

يتوقف السّفر الأول طويلا أمام بحثه الرائد ! "موسيقى الشعر الحر" الذى كان إرهابا مبكرا بظهور ناقد يجمع بين

موهبة التدوق وشاعرية الأداء، وبين نصاعة البيان ودقته ،
ووضوح المنهج وعمق النظرة ، ومن المحزن أن هذا العمل
الرائد لما يطبع بعد ، بل إنه مطبوع بطريقة عتيقة تستعصى
على القراءة !

أما السفر الآخر فقد حاول أن يحيط بملامح الرؤية النقدية
لديه ، وما تتميز به من إحاطة شاملة ، ومنهجية واضحة ،
ودقة زائدة . هذه الرؤية التي طرقت مجالات نقدية متنوعة ،
متسلحة بما تتطلبه من جد وإخلاص، يدعمان موهبته البديعة
التي فاض عنها هذا العطاء الثرّ المتفرد .

ولكثره هذه الملامح وتنوعها وعمقها ؛ لم يكن بد من تناول
المركز الذي قد يغرى - زملاء وتلاميذ - بالتفصيل ، ومتابعة
الغوص ، والعودة بـ "أصداف" لم أوفق في العثور عليها !
ولئن نجح هذا العمل في أن يجسد قيمة الوفاء العلمي
الواجب تجاه الراحل الحبيب ، وأن يهيب بالحياة الأدبية أن
تقدّره حق قدره ؛ فحسبى هذا على التوفيق من دليل .
وعلى الله قصد السبيل .

د. محمد عبد العزيز الموافي

ربيع الآخر ١٤٢٥هـ
يونيو ٢٠٠٤م

مدينة المبعوثين
بجامعة القاهرة

السَّفَرُ الْأَوَّلُ

موسيقى الشعر الحر

"لعل أحدا من نقادنا وعلمائنا المعاصرين لم يلق من الغبن في حياته وبعد موته ما لقيه المرحوم الدكتور غنيمي هلال ، رائد الدراسات الأدبية المقارنة في عالمنا العربى ، وأحد نقادنا الأكاديميين المعدودين الذين أصّلوا النقد الأدبى الحديث فى العربية، وأقاموا صرحه على دعائم راسخة من النظر العلمى الدقيق ، والرؤية الشاملة المستوعبة ، وأثروا المكتبة النقدية فى مجال التنظير والتطبيق ، فضلا عن جهوده الخصبة فى مجال تكوين أجيال من النقاد المرموقين ، لقد ظل يتوهج بالعطاء حتى احترق ! ومع ذلك لم يحتل المكانة البارزة التى كانت تؤهله لها جهوده العلمية الفذة وتراثه العلمى المرموق ،" (١)

هذا المقتبس الطويل هو ما صدّر به "على عشرين" الكتاب التذكارى عن "د . غنيمي هلال" ، ويمكن أن يقال إن التاريخ كاد يعيد نفسه معه بوصفه من أنبغ تلاميذ غنيمي هلال. وربما كانت طبيعة كل منهما أحد الأسباب فيما أصابهما من غبن نتيجة الزهد الشديد فى الأضواء والشهرة ، والعكوف المستمر على تجويد المادة العلمية عكوفاً أدى إلى ضيق المحيط الاجتماعى ، وندرة الأصدقاء المقربين المؤهلين للسمو بكل منهما إلى المكانة الرفيعة التى يستحقها ،

ليس من اليسير على من يعرف "على عشرين : الناقد" أن

يتغاضى عن الجانب الإنسانى فيه ، أو يتناساه ، ويتضاعف الصعوبة بالنسبة لنا نحن أحبابه وأصدقائه الأذنين فقد كان بيننا نسيجٌ وحده : خلقا ، وعلما ، وسلوكا ؛ فصرنا نراه تجسيدا حيا لحزمة مشعة من القيم الرفيعة التى يلمسها ويقبس منها كل من حظى بتلك الصحبة الفريدة التى ذاعت حولها فى محيطنا "طرائف"^(٢) تؤكد تلك القيم ، وتزيدها رفعة وشموخا . وقد تجاوز الإقرارُ بذلك خاصته إلى كل من اقترب منه ، أو لقيه^(٣) !

١ - ٣

كثيرة هى القضايا الأدبية والنقدية التى أسهم فيها على عثرى بنصيب واضح ، ولا مناص من الاختيار لبعضها والتوقف أمامه ؛ لأن تناولها كلها شيء لا طاقة لنا به الآن . وينبغى أن تطول الوقفة أمام عمله الأول "موسيقى الشعر الحر" وهو رسالته للماجستير التى لم يعتن بها ولم يطبعها ، بل قدمها للمناقشة مكتوبة بطريقة تستعصى على القراءة ، وتجعل قارئها يعانى معاناة شديدة فى تمييز كتابتها !

كانت هذه الدراسة إرھاصا مبكرا بظهور ناقد متميز يجمع بين موهبة التذوق وشاعرية الأداء ونصاعة البيان ودقته ، مع وضوح المنهج وعمق النظرة وشمولها ، فضلا عن ريادة تلك الدراسة أو تعميقها لقضايا أدبية طريفة ظلت الشاغل الأكبر للنقاد على امتداد العقدين السادس والسابع من القرن العشرين . كما ظلت كذلك بالنسبة لعلى عثرى الذى ظل دائم المراجعة والتتقيح والإضافة إليها إضافات جوهرية جعلته فيما بعد يحول بعض أجزائها إلى بحوث مستقلة .

وتستدعى هذه الدراسة إلى الذهن دراسات متميزة ذات تأثير ممتد في حياة أصحابها ؛ كـ "الفن ومذاهبه في الشعر العربي" للدكتور شوقي ضيف ، و"الأسس النفسية للإبداع الفني - في الشعر" للدكتور مصطفى سوري ،

ويزيد من تقدير هذه الدراسة الإشارة إلى الظروف التي ظهرت فيها ، فقد نوقشت عام ١٩٦٨ ، وهذا يعنى أن صاحبها مهوم بقضاياها منذ ثلاث أو أربع سنوات ، بل يعرف المقربون منه اهتمامه المبكر بها منذ أوائل الستينيات خلال دراسته الجامعية التي كانت تنبئ عن بزوع ناقد واعد وشاعر مبدع ، فسحت له الآداب البيروتية صدرها ، وخلال هذه الفترة لم يكن في الساحة إلا كتاب د. نازك الملهور "قضايا الشعر المعاصر" الذي تختلف عنه هذه الدراسة اختلافا واضحا ، أما كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل "الشعر العربي المعاصر" فلم يظهر إلا بعد إنجاز هذه الدراسة التي كانت تحرث في أرض بكر استهوت صاحبها ، وشحذت مواهبه لإخصابها واستنبتات أفضل غلاتها ، واستخدام أحدث الوسائل لإزكاء هذه الغلات ومضاعفتها ؛ من أجل تحقيق غايته البعيدة المحركة لكل نشاطاته : "حادثة المحافظة وأصالة التجديد" ! نعم ، فتلك هي "المقولة الأم" لبحوثه والمحور الأساسى الذى تدور معظمها حوله ، والتي تعد امتدادا خلاقا للدور الخطير الذى قام به الرواد فى "المصالحة" الضرورية والمثمرة بين الأصالة والمعاصرة بحيث تصير "بداية التجديد قتل القديم بحثا" على حد قول شيخ الأماناء "أمين الخولى" !

"موسيقى الشعر الحر" كانت الدراسة الأولى التى برز فيها تحقيق هذا المنهج الرشيد والتى كان صاحبها يحرث فى أرض بكر ، وكانت مادة بحثه تعاني من عسر الميلاد ومشقة الاستمرار ؛ فقد تم تحويل كثير من نماذجه الشعرية - بتوقيع العقاد - "إلى لجنة النشر ؛ للاختصاص" !

وقد ظل يتصدى لإبداع الشعراء بعنف زلزل أركانه ، راميا إياه بـ "الشعر السائب" ؛ سخرية منه وخطا من شأنه ! على حين يجار الرائد "صلاح عبد الصبور" أمام جبروت العقاد وقوة تأثيره : "موزون ٠٠ والله العظيم !" يشاركه فى ذلك ، مع كثير من الحدة ، عبد المعطى حجازى^(١) .

وما فتئ المجددون يذكرون العقاد بشبابه النقدى المتوثب ، وسعة أفقه ورغبته العارمة فى التجديد ؛ خلال حملته الحادة العنيفة على "التقليد" ممثلا "شوقي" الذى ظلم على يديه ظلما بينا ! وهكذا دارت الأيام دورتها ، فانقض العقاد الثائر الرائد على المجددين الذين يطبقون ما كان "ينظرونه" فى أوائل القرن العشرين !

لقد ظلت المعركة مشتعلة فترة طويلة ، تبودل خلالها بين طرفيها ثم نأت بها عن الموضوعية . ومما يُحمد لرهط من النقاد مناصرتهم للتجديد ، والتأصيل له ، والحد من غلوائه . من هذا الرهط المستنير د. غنيمى هلال ، د. عز الدين إسماعيل ، وعلى رأسهم الراحل الجليل د. عبد القادر القط الذى احتضن الشعراء الرواد وتعاطف مع نتائجهم ، وأشار

إلى عوامل نشأته وطرافة تجاربه وخصوبتها وعمقها ؛ (٥)
قاصدا من وراء ذلك كله الإقناع بأن ظهور تلك الحركة الفنية
شيء طبيعي ، وضروري .

ويبدو أن البيئة المحيطة بـ "على عشرى" كانت حافزا
قويا لإتمام مشروعه النقدي ؛ فقد كانت "دار العلوم" - آنذاك -
تعج بالنشاط الأدبي الذي يروده طائفة من أساتذتها الشبان
حينئذ كالدكتور أحمد هيكل ، والراجلين : الدكتور غنيمي
هلال ، والدكتور عبد الحكيم بليغ ، فقد رعى هؤلاء الأصوات
الشعرية الواعدة لدى إسماعيل الصيفي وفتوح أحمد وسعد
مصلوح ، وكثيرين من غيرهم . وشجعوا انطلاق فاروق
شوشه ؛ مذكرين ومقتدين بما فعله د. مهدي علام ، عندما قدم
"أغاني الكوخ" لتلميذه "محمود حسن إسماعيل" الذي صار مثلا
يحتذى . وصوتا رصينا دائم الحضور في نشاط "الدار" !

في وسط هذا الجو جاءت دراسة "موسيقى الشعر الحر"
على يد ناقد مبدع يملك أدواته ويجيد استخدامها - لتسد فراغا
خطيرا في الساحة النقدية ؛ لأنها تصدت لأخطر ما اتهم به هذا
الشعر ، وهو خلوه من الموسيقى ، أو خروجه على عروض
الخليل .

وينطلق "على عشرى" في دراسته للقضية من نقطة يؤمن
بصدقها وأهميتها وضرورتها لأية دراسة حديثة ؛ تلك هي
ضرورة الالتفات الجاد للتراث ، لأن حاضر الإنسان - والأدب
- يتصل بماضيه اتصالا وثيقا ، يهيئ للمستقبل تهيئة تستمد
نماءها ونضجها من الجذور الغائرة . وعلى قدر تمثل هذا
الماضي وحواره حوارا جادا يكون عطاؤه ونضجه وتأثيره

وامتداده . . بل خلقه خلقا جديدا ؛ فهذه الاستعادة تسمو على
التبعية ، وتكاد تكون إبداعا جديدا لهذا التراث !

- ٣ -

٣ - ١

بدأ على عثرى دراسته الرائدة بتحديد إطارها بحدين
أساسيين هما : بيان مدى أصالة هذه الحركة وارتباطها بميراثنا
الأدبي ، وانبثاقها منه . ثم جلاء الأسس الفنية الموسيقية التي
تقوم عليها هذه الحركة ، والتي تتحكم في الشكل الموسيقي
للقصيدة الحرة .

ولقد كان هذان البعدان متكاملين وممتزجين في تصور
البحث ، لا ينفك أحدهما عن الآخر ؛ فليست الأسس الموسيقية
لحركة الشعر الحر سوى القيم والمعطيات الأساسية للشكل
الموروث للقصيدة العربية في تشكيل جديد .

وفي تعقبه للجذور لم يهتم إلا بالمحاولات الأساسية التي
تعتبر علامات بارزة على طريق الشعر الحر ، والتي أمدت
شكل القصيدة الحرة بعناصره الموسيقية الأساسية . وكانت
وقفته أمام كل حركة محددة بهذه الحدود^(١) .

ومن ثم توقف البحث أمام ست محاولات تمت لتطويع
الشكل الموسيقي قبل حركة الشعر الحر . وكانت هذه
المحاولات على التوالي هي : الموشحات الأندلسية ، ثم البند
العراقي ، ثم الشعر المهجري ، ثم محاولة جماعة "أبولو" ، ثم
الشعر المرسل . وأخيراً المحاولات الأولى لكتابة القصيدة

الحرّة في مصر ولبنان والمهجر ، وقد ركّز البحث على تحديد الملامح المشتركة بين كل من التجديد الموسيقي في هذه المحاولات والتجديد الموسيقي في القصيدة الحرّة .

ولما كانت القافية الهدف الأول لمناوشتي المجددين في التقيد به ؛ فإن الشكل الحر قد تحرر من هذا القيد ، وتنوع موقفه منها ما بين الالتزام التام بالقافية الواحدة ، والتحرر التام من كل قافية ! وقد حصر البحث قافية القصيدة الحرّة في أربعة أنماط أساسية هي : الموحدة ، والمقطعية ، والمتغيرة ، والمرسلة .

وعند تناول الأسس الفنية للقصيدة الحرّة ، تناولها من خلال تفسير عام لوظيفة هذه الأسس في القصيدة ؛ حيث اعتبرها - زيادة على كونها قيما جمالية - أدوات تعبير ووسائل إحياء يحاول الشاعر الحديث أن يستغلها استغلالا تعبيريا ، فامتزجت خلال هذا الجزء من البحث بمحاولة تحديد الأسس الموسيقية للقصيدة الحرّة بمحاولة تقييم ما أنجزه شعراء الشكل الحر من استغلال الإمكانيات التي منحهم الشكل الحر إياها استغلالا تعبيريا .^(٧)

٣ - ٢

كان من الطبيعي بعد هذه الرؤية البصيرة المحيطة بكل جوانب البحث أن يغوص وراء مفرداته واحدة بعد الأخرى ممحصا لكل منها ، ضامّا لها بعضها إلى بعض ليشيد بناءه النقدي . ولعل أول تساؤل يطرح نفسه هو التساؤل عن ضرورة هذا الشكل الشعري الجديد ، وعن المبرر الفني لوجوده ؛ فأية ظاهرة لا تمتلك تبرير وجودها هي ظاهرة غير

جديرة بالبقاء فضلا عن البحث والدراسة ، والظواهر الأدبية
الأصيلة التى تنشأ فى مجتمع من المجتمعات إنما تنشأ استجابة
لحاجات فنية معينة ، ونتيجة لعوامل ثقافية واجتماعية ونفسية
فما الذى أدى إلى نشأة تلك الظاهرة فى أواخر العقد الخامس
من القرن العشرين ؟

بدأ الناقد تلك المهمة الشائكة سباحا ضد تيار ثقافى ضخم
يلفظ تلك الظاهرة الجديدة ولا يجد لها مبررا واحدا يسوغها ،
ومن ثم كال لها الاتهامات التى تلحق بها كل نقيصة ؛ فالذواق
وراء تحمس الشباب لهذه الدعوة هى ميلهم إلى السهولة واليسر ،
وعجزهم عن الاستجابة لمتطلبات الشكل التقليدى ، وهى ضحالة
حصيلتهم اللغوية وضعف صلتهم بالتراث ، وهى نزعة الشباب
إلى الجرى وراء كل جديد وشاذ لمجرد جنته وشذوذه ، وأخيرا
فالحركة برمتها مستوردة من الخارج ، وتكاد تكون - فى رأى
المتهمين - مشبوهة سياسيا ، بل عقدا !

طرح الناقد كل ذلك جانبا ، ولم يثنه عن هدفه شدة
الضجيج من حوله ، وبدأ يتقصى أسباب تلك النشأة فوجدها
من الكثرة ومن التشابك والتعقيد بحيث يتعذر إجمالها فى
سطور دون الانزلاق إلى لون من السطحية والتعميم ينأى
ببحثه عن الجدية والموضوعية ، فالظواهر الأدبية -
خصوصا فى العصر الحديث لا يمكن ردها إلى عوامل
واضحة محددة ، لأنها تكون عادة نتاج عدة عوامل فكرية
 واجتماعية ونفسية ، تنتج من امتزاجها وتفاعلها الظاهرة
الأدبية ، ومن ثم فإنه يصعب الفصل بين هذه العوامل فصلا
حاسما ، ييسر للباحث أن يحدد - بالضبط - أين ينتهى تأثير

هذا العامل ويبتدئ تأثير ذلك ، (٨)

بدأ الحديث عن تلك الأسباب بإجمال العوامل التي رأتها
د . نازك الملائكة سببا في نشأة الشعر الحر . وهي أربعة
عوامل أساسية : النزوع إلى الواقع ، الحنين إلى الاستقلال ،
النفور من النموذج المتكرر في موسيقى الشعر ، إيثار
المضمون على الشكل المصنوع .

٣-٣

لكن الناقد لم يقنع بكل ذلك ونظر نظرة شاملة إلى
القضية جعلته يرجع عوامل النشأة إلى أسباب أربعة : يأتي في
مقدمتها الاتصال بالثقافة الغربية اتصالا أدى إلى تعديل بعض
المفاهيم الأدبية ، من ضمنها التأثير بحركات التجديد في
الأدب الغربي ، وبالذات الاهتمام الزائد بالموسيقى عند
الرمزيين . ومن هنا تبرز أهمية محاولة "باكثير" الرائدة في
ترجمة "روميو وجولييت" إلى شعر مرسل لا يلتزم بال قالب
الخليلى . وذلك ردا على تحدى أستاذه الإنجليزي ، ثم جاء
أبو شادى ليربط ما يدعو إليه من تحرر موسيقى^(٩) بالشعر
الحر الإنجليزي . وبينه "على عشرين" إلى أننا لا يمكن أن
نترك الحديث عن صلتنا بالثقافة الغربية دون التوقف أمام
التأثير الخطير لـ "إليوت" في هذا المجال ؛ فالدكتور محمد
النويهى يجعل مدخله إلى دراسة "قضية الشعر الجديد" هو تتبع
أثر "إليوت" في نشأة الشعر الحر عندنا . ولا عجب في هذا
فرواد الشعر الحر أنفسهم يعترفون بتأثرهم البالغ بـإليوت ؛
فـ "السياب" - على سبيل المثال - يعترف في أكثر من

موضع ، ومن مناسبة ، بتأثره البالغ باليوت .

والدارس لموقف نازك من قضية الشعر الحر يجده فى خطوطه الأساسية لا يختلف كثيراً عن موقف "اليوت" من الشعر الحر فى اللغة الإنجليزية ، فقد قامت نازك - على المستوى النقدي - بأول محاولة ناضجة لتحديد ملامح حركة الشعر الحر والتعريف بها ، وذلك فى المقدمة الرائدة التى كتبها لديوانها "شظايا ورماد" فى أوائل عام ١٩٤٩م وفى هذه المقدمة تعلن نازك ثورة جارفة على الشكل التقليدى للقصيدة العربية ، وترى أننا مازلنا أسرى تسيرنا القواعد التى وضعها أسلافنا فى الجاهلية وصدر الإسلام !

ثم يلاحظ الناقد اتزان نظرتها وعمق بصيرتها - بعد ذلك - فى تصديها لأدعياء التجديد الذين صفقوا لانحراف الشعراء الشباب وانبهارهم بالتقليد الأعمى ؛ لقد عادت نازك إلى موقف أكثر التزاماً بالموروث والتصاقاً به ، موقف عده البعض انتكاسة من نازك ! وقد انعكس هذا الموقف الجديد فى كتابها "قضايا الشعر المعاصر" الذى يعد فى مجمله محاولة لربط حركة الشعر الحر بالموروث العروضى ، وترجمة لموقف نازك الأخير من القضية . ويلخص روح الكتاب ، وجوهر موقف نازك معاً ، قولها فى أحد مواضع الكتاب "إن الشعر الحر ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية والعروض العربى ، وإنما ينبغى أن يجرى تمام الجريان على تلك القوانين، خاضعاً لكل ما يرد فيها ، وأن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم الذى لا عروض سواه لشعرنا العربى ؛ لهى قصيدة ركيكة الموسيقى

مختلة الوزن ، وسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ، ولو لم تعرف العروض !^(١٠)

ولا يتعجل " على عثرى" فى الحكم على نازك باحتذاء خطى "اليوت" برغم سهولة رد كل ملامح من ملامح دعوتها إلى شبيهه فى دعوته ؛ لأن ذلك كله- فى رأيه - لا يعنى تأثرها به . فدعوات التجديد عموما كثيرا ما تتشابه فى ملامحها الأساسية . خصوصا إذا كان الواقع الذى تطالب هذه الدعوات بتطويره واقعا متشابها . ولذلك فليس بعجيب تحول موقف كل من اليوت ونازك من الحماس الجارف إلى التحفظ والرزانة ، التى يعدها البعض انتكاسة من كلا الرائدین !

يبقى بعد هذا أن نازك- وإن لم يمكن القطع بتأثرها المباشر باليوت- فإن العين لا تخطئ ملامح تأثرها بجوهر دعوته التى لا بد وأن نازك تعرفت عليها ، بين ما تعرفت عليه من وجوه الثقافة الغربية ؛ عندما تعلن فى مقدمة "شظايا ورماد": أن مقومات القصيدة العربية ستردهر وستتطور لأن هذا هو "النتيجة المنطقية لإقبالنا على قراءة الآداب الأوربية"^(١١)

حصيلة القول أن شعراء المدرسة الحرة عندما قد تأثروا بدعوات التجديد فى الأدب الغربى ، كما تأثروا برواد التجديد من الغربيين ، منطلقين من موروثة الأديب محاولين تطويره وتجديده فى ضوء القيم التى استخلصوها من حركات التجديد فى الأدب الغربى كحركات ، ومن رواد هذه الحركات كمبدعين ، فى مجال الشعر والنقد .

ثم يستدرك الناقد ، ويقرر تعذر نقل شكل أدبى بكل قواعده - وبخاصة الشعر - من لغة إلى أخرى . غير أن هذا

لا يمنع التأثير بالمقومات العامة والعناصر البارزة فى الشكل الموسيقى للقصيدة فى لغة ما ، بحيث تُستلهم هذه المقومات فى تطوير الشكل القومى للقصيدة • أى أن قصارى ما يمكن أن تؤثر به لغة فى لغة فيما يختص بشكل القصيدة هو أن تساعد على خلخلة شكل القصيدة وإعادة تشكيله - كما يقول إليوت - فى إطار القواعد والأسس الأساسية للغة القومية •

٣ - ٤

أفاض على عشرين فى الحديث عن عوامل النشأة بما لا يخرج كثيرا عما قالته "نازك" وإن كان حديثه أوسع رؤية وأكثر ضبطا وجلاء لما ذهبت إليه • ويعيننا الآن أن نتوقف أمام أهم الأسباب لتلك النشأة وهو تأثير الشعر بالفنون الأخرى وبالذات الموسيقى ، لقدرتها الخارقة على الإحياء • • وافتتان الرمزيين بـ "فاجنر" كان من أبرز ملامح هذا التأثير !

وفى لمسة دقيقة يحلل أسباب جهارة الشكل الخالى وخفوت الشكل الحر • ويرجع ذلك إلى تقشى الأمية بين العرب ، وما ترتب على ذلك من أن الإلقاء أصبح هو الوسيلة الأولى - إن لم تكن الوحيدة - للتوصيل بين الشاعر والمتلقى. والإلقاء يتطلب شكلا موسيقيا أكثر جهارة وإيقاعا أحداً بروزا • والإلقاء فى القصيدة العربية موجه أساسا إلى الجماعة • والشعر الموجه إلى الجماعة فى حاجة إلى موسيقى خاصة واضحة الإيقاع • وليس أدعى لهذا الموضوع من تساوى الأبيات فى أطوالها وقوافيها • وقد أكسب هذا الوضع الأذن العربية دربة ورهافة جعلتها تستريح إلى الكلام المنعم •

وعلى خلاف ذلك ، كانت موسيقى الشعر الحر التى

كانت صدى لتجربة الشاعر المعاصر التي صارت أكثر عمقا وغنى وتنوعا وتفردا ، بحيث لا تكاد تمت بصلة إلى تجربة الشاعر القديم التي كانت تتسم بالبساطة والوضوح والعمومية ، وأصبحت القصيدة تقوم بمقدار عمق تجربتها وصدقها وتفرداها ، وأصبح الشعر الحديث رؤية جديدة لم يسبق إليها الشاعر مئات المرات ، ولم يجتريها قبله مئات الشعراء ، وإنما يكشفها هو لأول مرة ، ولم تعد وظيفة الشاعر الأولى هي الإطراب والإمتاع ، ودغدغة سمع المتلقى بأنغام حادة تهز حواسه وتخرده سمعه !

لقد أصبحت حدود التجربة الجديدة - على حد تعبير أخذ شعراء مدرسة الشعر الحر - تتحصر في نقطتين هامتين : فردية الشاعر وفردية القارئ ، فالشاعر الحديث له أسلوبه المتفرد في مواجهة المجتمع ، وفي اختيار تجاربه الوجدانية والعقلية الخاصة ، وفي نظراته إلى القيم العامة ، وفي زاوية رؤيته لموروثه الفني ، وفي التعبير عن ذلك بطريقته الخاصة أما القارئ فهو - كما تقدم - لم يعد يتلقى الشعر في محفل أو مجتمع ، كما كان شأن المتلقى القديم ؛ وإنما هو يلتقى بالشاعر في خلوة مع ديوانه أو قصيدته . (١٢)

لقد أسأنا إلى الشكل الموسيقي القديم بأسلوب تعاملنا معه ؛ فحولناه إلى قيد على إبداع الشاعر وانطلاقه ، وعلى طاقته الشعرية ، حيث جمّد هذه الطاقة في تلك "القوالب التعبيرية التقليدية التي استنفدت الاستعمال المتكرر على امتداد القرون كل ما كانت تحتويه من طاقات الحياة ، وامتنص منها كل ما حملته أثناء الظروف التاريخية الأولى لاستعمالها من نبضات إنسانية

ودلالات إيحائية .. وليس هذا بالطبع عيب الشكل القديم الذي استطاع أن يفى بالغاية التي ابتكر من أجلها على خير وجه ، وإنما هو عيب الذين يريدون أن يتجمدوا على هذا الشكل وأن يحملوه أكثر مما تسمح به إمكاناته ! " (١٣)

ثم يضرب لذلك مثلا كاشفا بالسياب عندما يستخدم الشكل القديم في لحظات إبداعه الشعري الزائف ، وتجاريه المصطنعة - حين لا يكون لديه شيء جديد منفرد - فيلجأ إلى الشكل القديم الذى يمدّه بحشد من القيم المكرورة ! وذلك حين اضطر - تحت وطأة المرض القاسية - أن يمدح - عبد الكريم قاسم ~~ليمدح بعض المال للعلاج~~ !

ويعود الناقد ثانية إلى الاستدراك الدقيق ، فيقرر أنه لا ينبغي أن يفهم من هذا أن الشكل التقليدى لم يعد صالحا كلية للتعبير عن التجربة المعاصرة ، فما زالت هناك جوانب من تجربة الشاعر المعاصر لا يصلح للتعبير عنها سواء ، فليس قالب القصيدة التقليدية معيبا لذاته ، وإنما يكون معيبا لأن إيقاع القصيدة التقليدية لا يوافق الإيقاع النفسى لقائلها ، أو لأن إيقاع القصيدة التقليدية - وإن وافق الإيقاع النفسى لقائلها - فإنه لا يوافق إيقاع العصر ، (١٤)

ثم يشير إلى إمكانات التنوع الكثيرة فى الشكل الحر نتيجة التخلص من سيطرة البيت الواحد والقافية الموحدة . فضلا عن إمكانية إثراء الشكل الموسيقى بأوزان جديدة عن طريق المزج بين البحور الخليلية ، وبين الشكل الحر والشكل الترائى ، بعضها ببعض .

قبل أن يدرس "على عشري" جذور حركة الشعر الحر ،
بين أن هدفه من ذلك هو بيان أصالة الحركة وانبثاقها بين
الموروث وارتباطها بالجذور ، ثم بيان أصولها في الحركات
المبكرة للتطوير ، وأخيرا تحقيق البدايات الأولى للشعر الحر .

في عودته إلى الجذور، توقف عشري طويلا أمام التجديد
الموسيقى في الموشحات ، وبين مدى إفادة الحركة منه .
وكذلك فعل عند "البند" ، ولم يفته أن ينبه على أن الصلة بين
البند والشعر الحر محدودة بالجانب العروضي فقط ؛ فقد نشأ
الشعر الحر استجابة لضرورات فنية وتعبيرية ، ونتيجة
لتطوير جذري في تجربة الشاعر المعاصر ، وفي مفهوم
الشعر ، كما كان صدى لتطور أساسي في مضمون الشعر
العربي ، وتصورا جديدا لوظيفة الموسيقى في القصيدة ؛ أي
أن الجانب العروضي في الشعر الحر ليس سوى بعد واحد من
أبعاد هذه الحركة العديدة الأبعاد . أما البند فلم ينشأ نتيجة
لتطور في مفهوم الشعر العربي أو مضمونه ؛ فمضمون البند
هو نفس المضمون التقليدي للشعر العربي من وصف ومدح
وهجاء وغزل ، ، وتصوف ، ومن ذكر الأطلال والدمع ،
ووصف الخيل والإبل .

وكان من الطبيعي أن تطول وقفته أمام الجذر الثالث
الذي اتكأت عليه حركة الشعر الحر ، ممثلا في "المهجرىين"
الذين نجحوا في استثمار تلك التربة الفنية التي اكتشفها شعراء

الموشحات ولم ينجحوا في استثمارها ، واستغلالها استغلالاً تعبيرياً ؛ وذلك هو جوهر الفرق بين حركة التوشيح الأندلسية - وما سبقها أو واکبها من حركات التجديد المشرقية - وبين حركة التجديد المهرجية ؛ إذ في الأخيرة يرتبط التجديد الشكلي بالتجديد في المضمون في إطار مفهوم جديد للشعر تعتبر فيه الموسيقى وسيلة من وسائل الأداء ، وإذا كان استثمار المهجريين للأرض التي اكتشفها الأسلاف يمثل المظهر العملي لمورسهم في تجديد موسيقى الشعر العربي - فإن هناك مظهراً آخر لا يقل عن ذلك خطراً ، وهو المظهر النظري لحركتهم والمتمثل في ذلك النتاج النقدي الذي حاول أن يشرح دور الموسيقى في القصيدة الشعرية ، ويضعها في مكانها الصحيح بين عناصر العمل الشعري ؛ بحيث تُسَخَّر لتصوير المضمون الشعري ، وتكون أداة في يد الشاعر يُقِلُّ بها تجربته إلى المتلقى ، لا أن تكون سلطاناً متحكماً في طاقة الشاعر الإبداعية ! وقد حمل لواء هذه الدعوة النقدية الناقد الشاعر "ميخائيل نعيمة" ، (١٥)

ويزيد "عشري" ذلك وضوحاً بتوقفه أمام "كفنوه" لـ "نسيب عريضة" ؛ حيث بناها على نظام "المقطوعة" وتراوح فيها الإيقاع بين السرعة والبطء ، والأسلوب بين الإنشاء والخبر ، وبرغم أن الشاعر أحدث كثيراً من التنويع الإيقاعي فإنها ظلت تدور حول المقطوعة ، والجديد فيها وفي شعر المهجر هو النجاح في الاستفادة من استغلال التحرر الموسيقي استغلالاً موفقاً في التعبير عن تلك التجربة الثائرة ؛ فجاء الإيقاع الحاد البائر "كفنوه" ، أسكنوه" مجسداً للسخط

والمرارة. وجاء تردد الأسلوب بين الإنشاء والخبر ليبين تردد عواطفه بين السخط الهادر والإشفاق الحانى !

وبهذا كان التجديد الموسيقى فى شعر المهجر - لكل الاعتبارات السابقة - راية واضحة على طريق التجديد فى موسيقى شعرنا العربى ، بل لقد كان الشعر المهجرى ، فى بعض محاولاته ، خطوة على درب الشعر الحر .

٢-٤

أما "جماعة أبولو" فإن تجديدها فى الموسيقى لا يتجاوز ما أحدثه المهجريون من تجديد ، بل ربما لم يبلغ مداه ، على أن تأثير شعراء "أبولو" فى نشأة الشعر الحر لم يكن بأقل من تأثير المهجريين إن لم يكن أقوى ؛ فبالإضافة إلى احتضان الجماعة للمحاولات التى تعد بذورا حقيقية للشعر الحر ، كالشعر المرسل ؛ فإن بعض شعراء أبولو - كعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل - أثروا تأثيرا مباشرا بنماذجهم الموسيقية فى رواد الشعر الحر .

كما كانت نماذجهم لما فيها من تنوع جرىء فى القافية وفى الوزن ؛ خطوة بارزة على طريق هذا الشعر ، كذلك كان فى مزج شعراء الجماعة بين الأوزان ، ولجؤهم إلى وسيلة تعدد الأصوات فى القصيدة ، وتنوع الأضرب ، وما إلى ذلك من مظاهر الحرية والتنوع ؛ خير مشجع لرواد الشعر الحر على أن يرفعوا لواء دعوتهم ، وأن ينطلقوا إلى تجديدهم الجريء صدورا عن هذه الأنماط الموسيقية التى تبتأها شعراء المهجر وشعراء أبولو على سواء ؛ حتى إن القصيدة التى رجحت

ريادة "نازك الملائكة" للحركة لا تخرج فى نظامها الموسيقى عن
نظام أية قصيدة من النتاج المهجرى أو نتاج أبولو !

٤ - ٣

فى ثقة تمتاز بالحياء والتقدير ، يراجع على عشرين
الأستاذ العقاد والدكتور شوقى ضيف فى جعلهم "توفيق البكرى"
فى قصيدته "ذات القوافى" ثالث اثنين - وأسبقهم - فى كتابة "
الشعر المرسل" . فيقرر أن أول من كتبه فى أدبنا العربى
الحديث ليس واحدا من هؤلاء الثلاثة ، وإنما هو "رزق الله
حسون" الذى نشر ديوانه فى لندن سنة ١٨٦٩ ، وأعاد نشره
فى بيروت سنة ١٨٧٠ ، أما السيد توفيق البكرى فلم يكتب
شعرا مرسلا على الإطلاق ، وقصيدته "ذات القوافى" ليست من
الشعر المرسل أساسا ، فضلا عن أن تكون أول قصيدة عربية
مرسلة فى أدبنا الحديث ! (١٩)

ثم يتطرق إلى المحاولات التى تلت "ريادة الشعر المرسل"
ويتوقف أمام الزهاوى الذى لم يكن موقفه من القضية واضحا
تماما ؛ فقد مزج الدعوة إلى الشعر المرسل بالدعوة إلى القافية
الفقرية التى تتغير بعد كل فقرة ، وبالدعوة إلى التجديد فى
الأوزان عموما . وذلك كله جعله يبدو فى صورة المتردد بين
الحفاظ على القديم والثورة على القيود التى تحد من حرية
الشاعر ! ويبدو أن محاولات التجديد التى أراد الزهاوى أن
يفرضها على جيله لم يستطع جيله ، ولم يستطع الشاعر نفسه
تطبيقها عمليا . وظلت بالنسبة لهم كما لو كانت مبادئ نظرية .
ولكن الجيل الجديد ومدارس الشباب من الشعراء بدأوا يحتنون

خطواته ، وهنا تكمن القيمة الحقيقية لمحاولة الزهاوى وأمثاله .
كما يشير إلى محاولة "بولس شحادة" - الهلال ١٩٠٦ -
فى ترجمة مشهد من "يوليوس" على نظام الشعر المرسل ،

٤-٤

أما عبد الرحمن شكرى فقد كان من أوائل الذين تبناوا
الدعوة إلى الشعر المرسل فى هذا القرن ، وقد نشر فى آخر
ديوانه الأول "ضوء الفجر" الصادر سنة ١٩٠٩م - قصيدة
طويلة من الشعر المرسل بعنوان "كلمات العواطف" ، كما
نشر فى الجزء الثانى "لآلى الأفكار" ، الصادر سنة ١٩١٣ -
مجموعة من القصائد المرسلة ، من بينها قصيدتان طويلتان
هما "تأبليون والساحر المصرى" و "واقعة أبى قير" وقصيدتان
قصيرتان هما "الجنة الخراب" و "عتاب الملك خنجر لابنه امرئ
القيس" ، و "كلمات العواطف" - كما تقول مقدمتها : "قصيدة
من الشعر المرسل ، فيها يسرّح الشاعر لحيته من أمور
الحياة ، ومواقع هذه الأمور من عواطفه ، ويطمح إلى حياة
أكمل من هذه الحياة وأسعد حالا وأكثر إنصافا" .

وكان شكرى أكثر نجاحا فى شعره المرسل بسبب قراءته
الواسعة فى الأدب الإنگليزى ولأعلام الشعر المرسل فى تلك
اللغة . ويشير الناقد إلى ترحيب العقاد بالمحاولة ؛ حيث ذهب
فى المقدمة التى كتبها للجزء الأول من ديوان "المازنى" إلى أن
القوافى المرسلة والمزدوجة والمتقابلة عند شكرى والمازنى
ليست هى الغاية من وراء تعديل الأوزان والقوافى وتنقيحها ،
ولكنها بمثابة تهئية المكان لاستقبال المذهب الجديد . إذ ليس

بين الشعر العربي وبين التفرع والنماء سوى هذا الحائل . فإذا اتسعت القوافي لشبى الأغراض والمقاصد وانفرج مجال القول برزت المواهب الشعرية على اختلافها . وأن مراعاة القافية والنغمة الموسيقية في غير الشعر المعروف عند الإفرنج بشعر الغناء - فضول لا فائدة منه ؛ "فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تتسع لأغراض شاعر تفتحت مغالِق نفسه ، وقرأ الشعر الغربى فرأى كيف ترحب أوزانهم للأقاصيص المطولة ، والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين فى أيديهم القوالب الشعرية فتساعد على ثراء الأعمال الأدبية وعذوبتها" .

والمدهش أن العقاد عاد فتنكر بعد ذلك لدعوة الشعر المرسل وحاربها ، وأعلن أنه هو وزميله المازنى كانا يشايعان "شكراً" بالرأى ولا يستعذبان إهمال القافية كلية ! ولكنهما كانا يتركان الفرصة لهذه المحاولة لعل الألفة أن تزيل هذه الجفوة .

وتجدر الإشارة إلى أن دعاة الشعر الحر أنزكوا مبكراً أن هذا اللون من النظم لا وجود فى الشعر الغنائى . وإنما يصلح للشعر المسرحى والملحمى والقصصى وما نحا هذا المنحى . وقد تردد هذا المعنى لدى كل دعاة الشعر المرسل تقريباً ، ومنهم العقاد أثناء مشايعته للتجديد وخماسته له . بل إن "فريد أبو حديد" يرى أن الشعر المرسل ضرورة للأجناس الموضوعية كالمسرحية (١٧)

ووصل الولع بالحركة الجديدة إلى درجة أنها أغرت كاتباً كبيراً كالذكتور طه حسين بأن يكتب قطعة من الشعر فى ثيابا فصل من فصول "على هامش السيرة" ، وذلك فى الجزء الثالث من الكتاب فى فصل "ذو الجناحين" الذى عقده عن "جعفر بن

أبي طالب" ، وكان يمكن أن تمر هذه القطعة دون أن يفتن أحد إلى أنها من الشعر المرسل لو لم ينتبه إليها الأستاذ "دريني خشبة" وينوه بها ، ويجعلها محوراً لمقال عن "طه حسين والشعر المرسل" وهو واحد من سلسلة مقالات نشرها في "الرسالة" عام ١٩٤٣ (١٨) .

٥-٤

ثم يستعرض "على عشرى" العقبات الضخمة التى كان على رواد تلك الحركة أن يتصدوا لها ؛ جاهدين فى تهيئة الذائقة العربية لقبولها وإساعتها ؛ فالسليقة العربية تتفر من إلغاء القافية كلية ، ونظام الشعر المرسل يحطم تلك الخاصية التى ألفناها وصارت ذات تأثير خطير على النفس العربية ، والتى تعد من أبرز مظاهر الإيقاع فى القصيدة العربية لأنها تتشبه القرع الرتيب على فترات زمنية متساوية ، هى الفترات التى يستغرقها كل بيت ، والنفس الإنسانية مفضولة على الطرب للإيقاع الذى هو وحي الفطرة وهو ما نلمسه فى معظم حركة الأجهزة فى الجسم البشرى ، بل فى مظاهر الطبيعة كحفيف الريح وخرير الماء ، وغيرها ، كل هذه المظاهر الإيقاعية فى ذات الإنسان وفى البيئة المحيطة به قد كونت فى الإنسان بمرور الأجيال - كما يرى العقاد - مراكز عصبية تتأثر بالإيقاع وتنجذب إليه . (١٩)

ودعوة الشعر المرسل كانت أول دعوة فى تاريخ الشعر العربى للتحرر التام من سيطرة أى نظام للتقنية على القصيدة العربية ، سواء أكان هذا النظام نظام القافية الموحدة ، أم القافية المزوجة

التي تتغير بعد كل بيتين، أم القافية الفقيرة التي تتغير مع كل فقرة ؛
أى أنها دعوة إلى التحرر من سيطرة أى نظام نسقى على القصيدة
العربية ، كما كانت هذه الدعوة مظهرًا من مظاهر الرغبة فى
تطوير موسيقى القصيدة العربية واكتشاف أشكال موسيقية جديدة
متطورة تحمل تجربة الشاعر العربى، وتجسد ثورته على القيود
الموسيقية الموروثة فى كل صورها وأشكالها !

وبلاحظ " عشرى " أن الدعوة إلى "الشعر المرسل" -
ارتبطت لدى بعض روادها - شعراء ونقادا - بالدعوة إلى
الشعر الحر ؛ كأبى شادى الذى جرب كتابة الشعر الحر -
وكالأستاذ درينى خشبة الذى أهدى مقالاته عن الشعر المرسل
والشعر الحر إلى الأستاذين الشاعرين : "فريد أبو حديد"
و"باكثير" ؛ من رواد التجديد فى الشعر العربى . (٢٠)

ولم يقتصر دور "أبو شادى" على كتابة القصائد الحرة ،
وإنما تجاوز ذلك إلى الكتابة - فى مقدمات دواوينه وفى مجلة
أبولو - من أجل تأييد هذه الدعوة والتبشير بها وتكريس
أسسها. وهو يسمى هذا الضرب من النظم تارة "الشعر الحر" ،
وتارة "الشعر الطليق" ، وعنده أن روح الشعر الحر هو التعبير
الطليق الفطرى الذى يجمع أوزانًا وقوافى مختلفة حسب طبيعة
الموقف ومناسباته فتجىء طبيعية لا أثر للتكلف فيها .

وقد دعم مقولاته النظرية بنماذج شعرية تجمع بين أكثر من
صيغة من صيغ الأوزان ، لكنه فى غمرة حماسه لدعوته اهتم بهذا
التنوع الذى يفتقد المبرر الفنى أحيانا ، أو على رأى "على عشرى"
لم يحسن الاستفادة من إحياء الموسيقى فى الانتقال من شعور إلى آخر.

ولا ندري ما الذى أعجل الناقد عن التلبث أمام خطورة إهمال القافية فى الشعر الحر ، وإبراز أثره فى الجفوة بين المبدع والمتلقى الذى تعود أن يهش لها وهى تعلو الإيقاع الشعري حتى وإن لم يصل حسه الموسيقى إلى درجة الرهافة التى تلزم قارئ الشعر الحر ، ليستبين نقلاته الموسيقية الدقيقة التى تستغرق على كثيرين . ولعل ذلك كله يعل ارتكاز كثير من نماذج الشعر الحر المتفردة على القافية ، كذلك التى نجدها لدى السياب وعبد الصبور . كما يفسر قبول القارئ العادى لها وسرعة انفعاله بها ، أكثر بكثير من تلك التى استدبرت القافية وأهملتها تماما .

وللإنصاف فإنه توقف عند ذلك بشكل غير مباشر ، عندما قرر - فى موضع آخر - أن التطرف فى إلغاء القافية لدى دعاة الشعر المرسل كان من أهم العوامل التى عجلت باندثاره ؛ لأن موقفهم أقرب إلى تنازل مجانى عن قيمة جمالية من الممكن استغلالها استغلالا تعبيريا وجماليا ! (٢١)

- ٥ -

١-٥

لم يفت على عشرى أن يبين المقاومة العنيفة التى تصدت للمحاولة ؛ فقد هاجم الدكتور محمد عوض محمد هذا الضرب من النظم وسماه "مجمع البحور" ووصفه بأنه "ضرب من الشعر لم يعرفه الأوائل ولا الأواخر ، ولا نعرف من شعراء الشرق من عرب وترك وفرس من نحا هذا النحو ، ولا فى

شعراء الغرب في الأدب الإنجليزي والفرنسي والألماني ممن
له منهم شأن !

ولقد تصدى "أبو شادي" للرد على كل هجوم ووجه إلى
هذه الحركة ، وكانت صفحات "أبولو" ميدانا لصراع عنيف ،
كان أبو شادي فيه المنافح عن الشعر المرسل ، أو الحر ، أو
الطليق ، والمتحدث باسمه ، والمتصدى لكل من يفكر في
الانتقاص من شأنه ، وكان جوهر دفاعه هو تأكيد حرية
الشاعر فيما يكتب .

ولعل تسمية الدكتور محمد عوض محمد لهذا النوع من
الشعر بأنه "مجمع البحور" أصدق ما يمكن أن تسمى به هذه
الحركة ، لأنها تلخص جوهرها ، وتقوم فارقا بين هذه الحركة
وبين حركة الشعر الحر التي ازدهرت في العراق على يدى
"شاكر السياب" و"تازك الملائكة" التي فطنت إلى الفرق بين
الدعوتين عندما تحدثت عن حركة الشعر الحر التي تبناها أبو
شادي ؛ فلم تر فيها أكثر من دعوة للمزج بين بحور الشعر في
القصيدة الواحدة ، في حين أنها تلتزم بحرا واحدا . كما أن
الشعر الحر لدى "أبو شادي" يقوم على أسلوب الشطرين ، في
حين أن الذى دعت هى إليه يقوم على أسلوب السطر الواحد .
كذلك يخرج شعر "أبو شادي" على وحدة الضرب ، في حين
يلتزم الشعر الحر وحدة الضرب . (٢٢)

ويتوقف على عشرين أمام الجذور البعيدة للحركة فيشير
إلى قصيدتين لـ "خليل شبيب" إحداهما في مجلة "أبولو" سنة
١٩٣٢ بعنوان "الشراع" والثانية بعنوان "الحديقة الميتة والقصر
البالي" في مجلة الرسالة سنة ١٩٤٣ م . وبعد أن سلم بأنهما قد

اشتملتا على كل عيوب "مجمع البحور" من حشر الأوزان المختلفة المتنافرة في القصيدة ، والانتقال العشوائي من وزن إلى آخر بدون تمهيد فني - يشيد باشمالهما على مقاطع كثيرة جاءت كلها على وزن واحد ، تعددت فيه الصيغ التي اعتمدت على وحدة الإيقاع - لا البيت - مما تعد معه هذه المقاطع بواكير أولى لحركة الشعر الحر ، (٢٣)

٢-٥

سُبقت حركة "مجمع البحور" المصرية ، بحركة أكثر منها جراً ، حمل لواءها "أمين الريحاني" في لبنان والمهجر . تلك هي حركة "الشعر المنثور" التي ابتدأ الريحاني يبشر بها منذ منتصف العقد الأول من القرن العشرين ، وعلى وجه التحديد منذ عام ١٩٠٥ ؛ حيث كتب أمين الريحاني أول قصائده المنشورة في هذا التاريخ ، وإذا كان "أبو شادي" ومن شايعة قد استعملوا "مجمع البحور" أو الشعر الحر أو الطليق ، كما سماه أبو شادي على أنه المقابل العربي للمصطلح الإنجليزي Free Verse فإن الشعر المنثور الذي دعا إليه "أمين الريحاني" هو المقابل الدقيق لهذا المصطلح الإنجليزي ؛ لأن الشعر الحر الإنجليزي لا يخضع لأي نسق عروضي مسبق . أما الشعر الطليق لدى "أبو شادي" ومدرسته فهو جار على الأوزان العروضية المعروفة ، وقصارى ما فيه أن يجمع أكثر من وزن في القصيدة الواحدة ، ولذلك كان المقابل الحقيقي للمصطلح الإنجليزي هو "الشعر المنثور" الذي حمل لواءه "الريحاني" متأثراً بمحاولات التحرر في الشعر الإنجليزي.

وقد حذا "جبران" حذوه فكتب عددا من قصائد الشعر المنثور ، وإن كان جبران فى شعره المنثور لم يلتزم أى إيقاع عروضى . فى حين أن الريحانى كان يلتزم فى قصائده نوعا من الإيقاع . (٢٤)

هكذا يتبين أن حركة "الشعر المنثور" ليست سوى صيغة من صيغ الشعر الحر الأوروبى الذى كانت حركة الشعر الحر لدى "أبو شادى" ومن شابعه صيغة أخرى من صيغه . ومن مقارنة هاتين الحركتين بحركة الشعر الحر المعاصر يتضح لنا أن دعاة الشعر الحر الأول كانوا أكثر جرأة ، وأبعد طموحا من رواده المعاصرين ؛ حيث رأيناهم يحاولون التحرر من كل نمط وزنى مسبق - كما فعل الريحانى - أو من الالتزام بوزن معين كما فعل أبو شادى . ونظن أن "على عشرى" يصف الحركتين فقط دون تفضيل لاتجاه الأوائل . وإن كان ظاهر عبارته يوهم بغير ذلك ! وهذا ما دعاه إلى تقرير أن "المغالاة فى التحرر من الالتزامات الموروثة كانت من أسباب فشل هذه المحاولات وانثارها" . (٢٥)

٥-٣

يتصدى على عشرى لمحاولات الدكتور لويس عوض فى الشعر الحر بموضوعية لا تعبأ بالضجيج الذى أثاره صاحبها وحواريوه حولها . فهو يبدأ بقوله : "لا تهمنا القيمة الشعرية فى مثل هذه القصيدة لأن الشاعر يعترف بركاكة شعره . . . وأن "أكثر شعره ردىء" ! وإنما تهمنا التجربة العروضية فيها . فهو يرى أن التجربة حق أولى من حقوق

الإنسان ، طبعى ومقدس ، وهو لذلك يمارس هذا الحق الأولى ولا يفهم كيف ينكره أحد على أحد ، وإذا لم يكن من حق أحد أن ينكر على أحد أحقيته بالتجربة : فإن من حق الناقد أن يقوم هذه التجربة وأن يضعها فى موضعها الصحيح ، خصوصا إذا كان صاحبها قد بالغ فى تقدير قيمتها" ثم يضيف "على عشرى" فى حدة غير مألوفة منه - : "تجربة لويس عوض فى قصيدتيه هاتين محاولة عابثة تفضح مدى إلمام صاحبها بمبادئ العروض العربى التى لا يغيب إدراكها عن طالب مبتدئ ، فضلا عن باحث مدقق ، أو رائد مبتكر" ! (٢٦)

لكنه سريعا ما يعود إلى طبعه النقدى الموضوعى الهادىء : "على أن القيمة الحقيقية لهذه التجربة تتمثل فى استغلالها لإمكانات التنويع فى الوزن الواحد ، على أساس الجمع بين الصيغ المختلفة للوزن فى القصيدة - بل فى الفقرة - حيث جمع فى كل فقرة بين عدة صيغ لوزن الرجز تبدأ بتفعيلة واحدة وتنتهى بخمس تفعيلات فى نهاية كل فقرة ، وقد سبق "الدكتور لويس" إلى اكتشاف هذه الإمكانيات بزمان طويل الوشاحون الأندلسيون ، واستغلوها - موسيقيا - فى موشحاتهم ، وإن كانت الأنماط التى جمعوا فيها بين الصيغ المختلفة للوزن الواحد لا تسير على هذا النمط الهرمى الرتيب الذى تسير عليه قصيدته ، إلا أن أساس التنويع فى النمطين واحد ، وكذلك كتب المهجريون قصائد عديدة على صيغ مختلفة من هذا النمط" ، (٢٧)

وينتهى "على عشرى" من توهين أوصاف الريادة والاقتحام التى أطلقت على المحاولة ، ويقرر أن الطابع العام لها ليس التجربة ، بل المغامرة التى تنقصها الجدية والإخلاص ! بل إن

صاحبها تمادى إلى ما هو أكثر من ذلك إغراقاً في العبث ؛ فكان من بين ما قال : إنه لا يزال ينصح كل من يلقاه أن "يُغبغ الخُبطان" على حد قول المصريين !! " . (٢٨)

- ٦ -

٦-١

يصدر "على عشرين" حديثه عن النشأة الحقيقية للشعر الحر بهذا القول الرصين للسياب : "إن كوني أنا أو نازك أو باكتير أول من كتب الشعر الحر أو آخر من كتبه ليس بالأمر بالمهم ، وإنما الأمر المهم أن يكتب الشاعر فيجيد فيما كتبه ، ولن يشفع له -- إن لم يجود -- أنه كان أول من كتب على هذا الوزن أو تلك القافية ، ومتى كانت الأبحر العربية ملكاً لشاعر دون آخر ؟ ! ويرد السياب قول نازك بأنه في الفترة الواقعة بين صدور ديوانه "أزهار ذابلة" وديوانها "شظايا ورماد" لم تنشر الصحف شعراً حراً على الإطلاق ؛ يرد هذا بأنه نشر في هذه الفترة ما لا يقل عن خمس قصائد في الصحف البغدادية والنجفية (٢٩) .

ثم يقرب الناقد من شقة الخلاف بين الرواد بقوله : لا شك أن الشعراء الثلاثة : نازك والسياب والبياتى ، يضاف إليهم شاعر رابع هو "بُلند الحيدرى" -- هم الرواد الأوائل الحقيقيون لحركة الشعر الحر في العراق ، وهم أول من حدد معالم هذه الحركة وأرسى دعائمها بالإبداع الشعري المجدد ، وبالوعى المخلص لغايات الحركة الجديدة ، لا بتلك الدعاوى

المتهافنة ، وهذا الإصرار على ادعاء سبق لا قيمة له ، ولا يمكن أن يضيف شيئا إلى رصيد أى منهم فى التبشير بهذه الحركة وتحديد ملامحها •

ويتصدى لتقويم ما فى قصيدة "الكوليرا" لنازك من تجديد، ويقرر أنها ليست من الشعر الحر ؛ لأنها تلتزم نظاما موسيقيا صارما فى وزنها ونظام تقفيتها ، جعلها تتكون من أربع مقطوعات متساوية فى الطول ، وفى نظام الوزن والقافية • (٣٠) وفى هذا كله ما يباعد بينها وبين موطن الريادة الذى احتلته لدى بعض الدارسين •

٦-٢

جاءت حركة الشعر الحر وريثة لكل ما سبقها من محاولات التجديد فى الشكل الموسيقى للقصيدة ، ومفيدة من كل ما أعطته هذه الحركات ، فقد أفادت من الجوانب السلبية فى هذه الحركات بنفس القدر الذى أفادت به من الجوانب الإيجابية؛ حيث تبنت الجوانب الإيجابية فى هذه الحركات - وفى الشكل التقليدى معا - فطورتها وأتمتها • وفى نفس الوقت تلافيت الجوانب السلبية فى هذه الحركات ، وفى الشكل التقليدى •

لجأ الشعراء فى البداية إلى البحور البسيطة الإيقاع ، خصوصا منها ما كان يتمتع بإيقاع واضح ؛ لأن هذا يحقق نوعا من الترضية للأذن العربية المفطورة على الإيقاع البارز الرتيب الذى يعوض ، إلى حد ما ، تجاوز وحدة الوزن فى القصيدة ووحدة القافية ، إلى غير ذلك من الالتزامات التى تحرر منها الشكل الجديد • ثم لأن البحور البسيطة تكثر فيها

صبيغ الوزن ما بين تام ومجزوء ومشطور ومنهوك ؛ الأمر الذى ييسر إمكانات التتويج للشعراء من ناحية ، ويبرر هذا التتويج من ناحية أخرى ؛ حيث إن الشاعر فى التحليل الأخير لا يفعل أكثر من الجمع بين هذه الصبيغ المختلفة للوزن الواحد ، وأخيرا فإن هذا النمط البسيط - نظرا لسهولة تشكيل إطاره الموسيقى - يسهل توليد إمكانات التتويج منه ، حيث لا يفعل الشاعر سوى تكرار وحدة الإيقاع المؤلفة من تفعيلة واحدة ، دون التقيد بعدد معين من التكرارات ، أما البحور المركبة فإن إطارها الموسيقى أكثر تعقيدا ، ومن ثم فإن التحرر والتتويج أكثر صعوبة ، (٢١)

ثم يتوقف وقفة طريفة تقنع بخصائص واحد من هذه البحور البسيطة "الكامل" ، وقدرته على الإيحاء بالجوانب الغامضة والعميقة فى تجربة الشاعر ، فهو يرى أن إيقاع "الكامل" يشتمل على لون من البطء والأناة نتيجة لطول وحدة الإيقاع فيه ، نظرا لاشتغالها على صوتين ساكنين على الأقل من الممكن مقابلتها بحركات طويلة ، وفى إمكان الشاعر إبراز هذا البطء وهذه الأناة عن طريق الإكثار من الحركات الطويلة ؛ حيث تتفاوت المسافات الزمنية التى تستغرقها الحركة الطويلة (حركة المد) تبعا لطريقة الإلقاء ومحاكاتها للمضمون النفسى ، على حين أن الحركات القصيرة والأصوات الساكنة ليس هناك مجال للتفاوت الملموس بينها من حيث المسافة الزمنية التى تستغرقها الحركة القصيرة أو الساكن ، ومن ثم فإن الإكثار من الحركات الطويلة فى قصائد الكامل يساعد على خلخلة تلك "السيمترية" التى تغطى على الوزن ، كما تعين

على إبطاء الإيقاع بحيث يتسع للمضامين التي تحتاج إلى لون من البطء في الإيقاع ، كالمضامين الفكرية والاجتماعية التي تحتاج إلى لون من التأمل المتأنى ، في نفس الوقت الذي يتسع فيه للمضامين التي تحتاج إلى إيقاع فخم مجلجل (٣٢) ، ولكي نقدر هذه الرؤية حق قدرها ينبغي أن نوازنها بالكلام العام الذي ذاع في كثير من الدراسات عن خصائص البحور ، والذي يمكن التحفظ على كثير منه ، (٣٣)

- ٧ -

١-٧

في بيان الدور الخطير الذي تنهض به الموسيقى فسي تصوير التجربة ؛ يتجلى إبداع "على عشرى" جامعا بين رهافة الإحساس ودقة التحليل ، بحيث يبدو نقده نصا فريدا يزواج بين العمق والسهولة الممتنعة ، كما في تحليله - الذي نستعرضه - لموسيقى "الكامل" ، حيث توقف أمام "البياتي" في "المجد للأطفال والزيتون" ، ورأى أن الديوان كله قصيدة طويلة من الأسى والتمزق لمصير الشاعر الخاص ومصير أمته ؛ لأنه كتبه وهو منفى عن وطنه يعيش ضياعه الخاص وتشريده الذاتي عبر المنافي التي عاش فيها ، ويعيش ضياع أمته وتشريد جزء من أبنائها عبر خيام اللاجئين ، ولهذا ألح على وجدانه هذا الإحساس وكان هو المحور الذي دارت حوله معظم قصائد الديوان ، والصيغة المذالة "متفاعلا" صيغة حزينة الإيقاع بسبب حرف المد الواقع قبل الروى فيها ، والذي يتسع لامتداد الصوت بالأتين والتوقع ، ولهذا فقد كانت مناسبة

للعاطفة الحزينة التى تشيع فى الديوان كله .

والصيغة المرفلة "متفاعلاتن" تنافس الصيغة المذالة فى نسبة شيوعها وتتقاسم معها معظم قصائد الكامل الحرة ؛ ففى ديوان "أنشودة المطر" للسياب نجد أن هاتين الصيغتين تتوزعان كل قصائد الديوان ٠٠ حتى قصيدتيه المطولتين: "المومس العمياء" و"حفار القبور" لم يستعمل على امتدادهما سوى هاتين الصيغتين . وإذا كانت الصيغة المذالة تناسب أى إحساس حزين ، فإن الصيغة المرفلة - بسبب طولها البالغ وزيادة المقطع المتوسط على نهايتها - تلائم أى إحساس ثقيل ! (٣٤)

٧-٢

يُرجع "على عشرى" سر استخدام "خليل حاوى" لـ "الرمل" فى "تهر الرماد" إلى اتساع الرمل لتصوير معاناة الشاعر فى سبيل البعث وتبشيره . به ٠٠ نفس اتساعه لتصوير غضبه الهادر . وإن كانت النغمة الأساسية الشفيفة تختلط بنغمة الغضب ٠٠ وتتمثل هذه النغمة الأساسية فى إحساس الشاعر بالتضحية ، وفى تصوير معاناته من الانفصام عن واقعه ! وأخيرا فى التنفيس عن أساه لما يسود الوضع الراهن من تفسخ وانهيار ؛ هذا الأسى الذى دفعه إلى أن يرفض الواقع العربى ويشجبه ، ويحاول أن يبحث عن ذاته عبر تجربة وجودية حية ، يتخبط عبر دروبها فى ليالى بيروت وشوارع لندن !

لكننا فى "النأى والريح" نجد أن إيقاع "الرمل" غدا أكثر هدوءا ، والشاعر أصبح أكثر سيطرة على البحر وقدرة على

تطويعه . ربما لأن حدة غضبه قد هدأت ، وحل محلها تأمل هادئ رصين . فيه أسى ممتزج بإشفاق على الواقع الراهن بدل الغضب الهادر فى نهر الرماد ، وفيه أمل فى البعث يمتزج بإحساس بالغ بفداحة التضحية . كل هذه التغيرات التى طرأت على تجربة الشاعر - بالإضافة إلى طول تمرسه بالرمل - قد ساعدته على النجاح فى كبح جماح الاسترسال والانسيابية والتحرر فى هذا الوزن .

فى قصيدة "وجوه السندباد" فى ديوان "النأى والريح" .
وهى القصيدة الرملية فيه - نرى الإيقاع يطغى عليه هذا الحزن الشفيف الذى يميز هذا الوزن ، والذى يحل محل الهدير والصخب فى "نهر الرماد" ؛ بالرغم من أن القصيدة تكاد تكون الوجه الآخر لتجربة "نهر الرماد" : الوجه الأسيان المشفق !

وبنالك نختم هذه المرحلة من تجربة خليل حاوى - الذى قُتن به عشرى - تلك التجربة الخصبة المتعددة الجوانب والإيقاعات ، والتى استطاع بحر "الرمل" أن يتسع لكل إيقاعاتها من غضب هادر ، إلى رفض قاس ، إلى تأمل هادئ، إلى أمل متألق . . إلى غير ذلك من أبعاد هذه التجربة وأفاقها !

وكان لتلك الوقفة الطويلة أمام "حاوى" ما يبررها ؛ فتجربته الشعرية تجربة فريدة فى شعرنا الحر ، لا بمضمونها الفنى الخصب فحسب ، وإنما بتبنيها لإيقاع واحد أساسى ، استطاعت أن تطوعه للتعبير عن كل أبعادها المتنوعة ؛ مما يؤكد أن بحر الرمل "يمكنه أن ينقلب بين أيدي الشعراء إلى ألف لون وقالب" . (٢٥)

لم تكن وقفة "على عسرى" أمام موسيقى "الوافر" أقل إبداعاً وإقناعاً من الوقفتين السابقتين ؛ فهو يعرج على ارتباط السياب بهذا الوزن في مرحلته الأخيرة - مرحلة الاحتضار - تلك المرحلة التي استحال فيها كل شعر السياب إلى قصيدة رثاء ينعى بها نفسه ! وكان طبيعياً أن يتلاءم الإيقاع الحزين للوافر مع المضمون العام لشعر السياب في هذه المرحلة التي استغرقت دواوينه الأخيرة : "المعيد الغريق" ، "وشناشيل ابنة الجلبى" و"إقبال" ، فالوافر فيها أكثر الأوزان انتشاراً ، وهو يحتل منها نفس المنزلة التي يحتلها وزن كالرجز من دواوين البياتى الأخيرة ، وبمقدار ما كان الوافر مهماً ومهجوراً فى بداية الحركة ؛ فقد صار يحظى بكثير من عناية الشعراء واهتمامهم باكتشاف إمكاناته الموسيقية والتعبيرية ، وإذا كانت دواوين البداية قد خلت تماماً من هذا الوزن ، فإنه بعد نضج الحركة لا يكاد يصدر ديوان حر إلا وهو مشتمل على أكثر من قصيدة وافرة . (٣٦)

ويتألق الناقد في حماسه للشعر الحر ، وتوقفه أمام نماذجه المتفردة ؛ فيكاد - هنا - يبدع ، إلخ يبدع إبداعاً يوازى إبداع الشعراء فى إثراء "الرجز" المتهم بقربه من النثرية . إنه يتوقف أمام أول قصيدة حرة حاولت اكتشاف الإمكانيات النغمية فى هذا البحر ، واستطاعت استغلالها بنجاح يرتفع بها عن النثرية ، ويرقى بها إلى مستوى من التكوين النغمى تقصر دونه كثير من البحور الغنية بطبيعتها بالإيقاع

الموسيقى .. تلك هي قصيدة السياب : "أنشودة المطر" التي نجحت في الربط بين التلوين الموسيقي والأبعاد النفسية ، وفي تنظيم الشاعر لإمكانات التنويع ؛ بحيث لم يستخدم إلا التفعيلة التامة أو المخبونة من الرجز .

وقد كتب الشاعر هذه القصيدة وهو مشرد في الكويت بحثاً عن لقمة العيش التي غادر وطنه للبحث عنها . ولذلك امتزج في رؤياه الحنين إلى الوطن والحبشية بالشعور بالضيق والغربة ، بالنقمة على القوى الظالمة التي شردته من وطنه وحرمته من خيره الوفير الذي تتمتع به القوى الشريرة .. في حين يتمزق هو وأمثاله - حتى الاستشهاد - بحثاً عن القوت في بلاد غريبة ! وقد امتزجت كل هذه الأبعاد النفسية وتشابكت من خلال رؤيا عامة تسيطر على القصيدة .. تلك الرؤيا هي يقينه بالمطر كرمز خلاص وخصب وحياة ، فجاءت تجربة في غاية الغنى والثراء .

وقد نجح السياب تماماً في المواءمة بين أبعادها والإمكانات النغمية للرجز ؛ فاستغل في البحر كل قدرته على التعبير الموسيقي مما جعل "أنشودة المطر" من أروع ما كتب في الشعر الحر . واستطاع السياب أن يعلو بها فوق كل مزلق النثرية والركاكة الكامنة في بحر الرجز ! وقد استغل فيها الموسيقي كأداة من أنجح أدوات التعبير ؛ ففي قافيتها استخدم أربعة قوافٍ راوح بينها على امتداد المقطع قبل أن يصل إلى الختام . وهو بذلك يكشف - أو يعكس - تشايبك الأبعاد النفسية التي يصورها المقطع - وتوازيها في رؤياه : مرض ، غربة ، جوع !! . (٣٧)

ويمضى الناقد فى إضاءة تفرد "البياتى" فى إثراء موسيقى "الرجز" وتبسيطها لتناسب بساطة التجربة التى استطاع الشاعر أن يجد لها أداتها الموسيقية المناسبة ، ولكى يرتفع بهذه السهولة عن الهبوط إلى مستوى الابتذال والنثرية ، فإنه فى "إلى ريهام" مثلاً بنى القصيدة كلها على قافية واحدة ، واختار صيغتين فحسب من صيغ الضرب هما "مفعول" و"فعول" ، وزاوج بين الصيغتين طوال القصيدة ، بعد أن وضعهما فى هذا السياق الموسيقى الذى يضمن لهما مزيداً من الانسجام ؛ فهذا السياق المتمثل فى وحدة القافية قوى من الصلة الموسيقية بين الصيغتين المنسجمتين بطبيعتهما ، وليست هذه القصيدة سوى نموذج من نماذج "عشرون قصيدة من برلين" . ولهذا كان الديوان تجربة فريدة من تجارب استغلال إمكانات الرجز استطاع فيها البياتى أن يستغل ميزة التفكك النغمى فى هذا البحر التى تضعف إلى حد ما من موسيقيته ، وتقربه من النثر ؛ ليعبر بها عن هذه التجارب البسيطة ، (٢٨)

ثم يتوقف "على عشرى" وقفة يسيرة أمام "المتقارب" ؛ فهو وزن مطواع يتسع للتعبير عن شتى الخلجات والأحاسيس والعواطف ، ويضرب لذلك أمثلة لأبيات من شعر "قدوى طوقان" تعبر عن تجربة عاطفية طريفة ، وأخرى تصور تجربة ثانية حزينة ، "وليس أدل على طواعية هذا البحر فى أنه قد يستخدم فى القصيدة الواحدة للتعبير عن شعورين متناقضين ، وفى قصيدة "الأسلحة والأطفال" يستخدم السياب هذا الوزن هذا الاستخدام المزدوج" ، (٢٩)

كما يشير إلى تبني المهجريين للأنماط التوشيفية فى

"السريع" ، مولدين منه إمكانات تنويعية جديدة ، كما فعل شفيق المملوف في "عقبر" ؛ حيث تصرف في عدد المرات التي تتردد فيها التفعيلة المتكررة "مستعلن" في كل بيت ، كما تصرف في تنويع صيغ الضرب والقافية ، (٤٠)

٤-٧

تطول وقفة "على عشرين" أمام ما يتميز به "المتدارك" من قدرته على تصوير اللحظات السريعة المتدفقة ، كحركات الأطفال وتنوع وثباتهم النفسية ، ويشير إلى القالب المنبثق عنه "الخبب" وما يطرأ عليه من اختلال في الإيقاع بسبب صغر وحدة إيقاعه ، خاصة إذا دخل عليها الزحاف .

ويلحظ إدراك السياب للتمايز بين وزني "المتدارك" و"الخبب" حيث لم يسمح لتفعيلة واحدة من تفعيلات "الخبب" في قصيدة له (٤١) أن تتسلل إلى أى مقطع من مقاطعها ، فجاءت كل الأبيات تامة التفاعيل ؛ مما أضفى على الإيقاع لونا من البروز والرتوب ، زاد من حدته التزام الشاعر صيغة واحدة من صيغ الضرب طوال المقطع هي الصيغة المذالة "فاعلان". وإن كان الشاعر قد حاول أن يخفف إلى حد ما حدة هذا الرتوب عن طريق المراوحة بين أحرف المد والأحرف الساكنة في مقابلة الأحرف الساكنة في التفعيلة ، وهذا لا يضر بالإيقاع ، كما أنه ينوع الموسيقى وينوع معاني الإحياء الموسيقى في الوزن الواحد .

ثم يشير إلى مزلقين خطيرين ينزلق إليهما بعض من يفرطون في استخدام "الخبب" وهما التدفق والركاكة الموسيقية.

ولذلك فإن بعض الشعراء يلجئون إلى حروف المد لتجنب المزلق الأول "التدفق" ؛ لأن استخدامهما والإكثار منها ، والمراوحة بينها وبين الأحرف الساكنة ، يكبح من جماح هذا التدفق الذى يطغى على هذا البحر من ناحية ، ويضفى لونا من التنوع على إيقاعه من ناحية أخرى . أما المزلق الثانى ، "الركاكة الموسيقية" ، فإن بعض الشعراء يلجئون - ربما لا شعوريا - إلى المراوحة بين الصيغ المختلفة للتفعيلة على نسب محددة ، مما يضفى على إيقاع البحر لونا من الانضباط والوضوح المتولد عن تنسيق تردد هذه الصيغ على نسب محددة .

وهنا يناقش من يبالغ فى دور النبر لعلاج هذين المزيقيين . لأنه مع اعترافنا بما يمكن للنبر أن يقوم به من دور فى إيقاع بحر مختل الموسيقى كالخبب فإنه لا يمكن أن يصلح - وحده - أساسا لإيقاع موسيقى عربى ، وقصارى ما يمكن أن يقوم به من دور هو أن يسهم فى تحديد ملامح وحدات الإيقاع غير المحددة الملامح كوحدة الخبيب أو الرجز مثلا . أما الأساس الأول للإيقاع فهو تردد وحدته المكونة من مجموعة من المقاطع الصوتية مرتبة على نحو معين . (٤٢)

وهنا تجدر الإشارة إلى أن "على عشرى" على الرغم من ولعه بالتجديد وسعاداته بالمجديدين ؛ كان يتصدى للإفراط غير المثمر فى تبني "مقولات" يراد إقامتها على دراسة موسيقى الشعر ، كمقولة "الكلم" التى رآها لا تكفى وحدها لإدراك هذه الموسيقى ، بل لابد من الاعتماد على الارتكاز . ثم يقرر فى ثقة واعتزاز : "كان للخليل على المستشرقين ميزة الإحساس بهذا الإيقاع" . فتتابع الحركة والسكون على نسب محددة هو الذى

بوضحه . وليس مجرد التتابع للمقاطع المختلفة الكم . . فالكم وحده لا يكفي بل لابد من الارتكاز . بل إن الارتكاز قد يفقد أهميته مع موسيقى الشعر العربي ؛ لتمييز وحدات الإيقاع فيها . . نعم قد يعرض لها من الزخافات والعلل ما يغير بعض معالمها ، غير أن الملامح الأساسية تظل دائما محددة . . فإذا تأثرت هذه الملامح بالزخافات - كما في الرجز والخبب - فيمكن الاستفادة من الارتكاز في علاج ما في الإيقاع من اختلال . (٤٢)

ويتحدث في إسهاب عن الإمكانيات الموسيقية المتنوعة لـ "البسيط" ويتوقف أمام أنجح محاولات استغلال إمكاناته في قصيدة السياب "أفياء جيكور" التي يتحدث فيها إلى قرية جيكور مهددة ومقره . . بعد أن هذه التطواف بحثا عن علاج لمرضه العضال . فيلقى عصا التطواف في أحضان بلده الرعوم الذي غناه أروع قصائده وأخلدها : (٤٣)

جيكور ، لُمى عظامي ، وانفضى كفنى

من طينه ، واغسلى بالجدول الجارى

قلبي الذى كان شباكاً على النار

لولاك يا وطنى ،

لولاك يا جنتى الخضراء ، يادارى

لم تلق أوتارى

ريحا فتنقل آهاتى وأشعارى

لولاك ما كان وجه الله من قدرى

بعد نضج التجارب الموسيقية ، وتعدد الرواد الكبار للحركة ؛ سار بها هؤلاء وغيرهم خطوة أبعد وأعمق ، وذلك بمزجهم بين البحور المختلفة في قصيدة واحدة ،

ولقد استغل الشعر الحر هذه الخاصية في ابتداع نماذج وزنية جديدة تمتزج فيها الأوزان المتقاربة الإيقاع ، وتتعانق صيغها ليتولد من هذا التعانق إيقاع جديد يستقطب كل إيقاعات هذه الأوزان المتقاربة ، فيضيف بذلك إلى التنوع في أطوال الأبيات وفي القوافي ، وفي الأضرب ، لونا آخر من التنوع هو التنوع في الأوزان ذاتها ، وذلك ما فعلوه في الجمع بين "الخفيف" و"الرجز" و"الرمل" وبين من "المديد" و"الرمّل" و"المتدارك" ، وما إلى ذلك من قوالب موسيقية كثيرة ممزوجة تعكس إخلاص الشاعر لفنه ، واحتشاده له . (٤٥)

وظلت الدعوة تُغذ السير في طريق التجديد فجاوزت القوالب الموسيقية الممزوجة من بحور متجانسة إلى صياغة القصيدة على أكثر من بحر ، والفرق بين هذا النمط والنمط السابق ، أن القصيدة المتعددة الأوزان يكتب كل مقطع من مقاطعها بوزن ، بخلاف النمط الممزوج فإن الأوزان تمتزج فيه بحيث لا يستقل كل مقطع بوزن ، وأنجح ما يكون هذا النمط عندما تكتب به قصائد طويلة ذات أبعاد نفسية متعددة ، وكان "السياب" يلجأ إليه كثيرا في قصائده الطويلة ، كما في قصيدة "رؤيا في عام ١٩٥٦" ، التي استخدم فيها أربعة

أوزان هي الرمل ، والرجز ، والسريع ، والخبيب ، وشخذ هذا الاستخدام موهبة "على عشرى" فتوقف طويلا أمام رهاقة الحس الشعري لدى "السياب" ممثلا في براعته فى المزاوجة بين الوزن والمضمون الذى يصوره . (٤٦)

وقد تجمع القصيدة المتعددة الأوزان بين أكثر من نموذج من نماذج هذا النمط ، كقصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" لصلاح عبد الصبور ، وفيها يلخص الشاعر تجربة الإنسان المعاصر مع الحياة ، ممثلا فى شخصية الملك عجيب بن الخصيب الذى ورث ملك الأرض عن جده الأكبر ، الذى يتشكك فى انتسابه إليه . . (٤٧)

٢-٨

أخيرا ، كانت تلك المحاولة التى التفتت إلى التراث وأدركت أهميته وعمق تأثيره فى التجديد . فى تلك المحاولة حاول الشعراء المزاوجة بين الشكل الحر والشكل التقليدى فى القصيدة الواحدة . وربما كانت أبرز هذه المحاولات قصيدة السياب المطولة "بور سعيد" وهى تجربة موسيقية رائدة ، وليس مظهر الجدة فيها هو مجرد المزج بين الشكلين الحر والتقليدى ، وإنما فيها - إضافة إلى ذلك - محاولة ناضجة وناجحة لتطويع "البسيط" للشكل الحر ، وفى القصيدة بالإضافة إلى هذين المظهرين من مظاهر التجديد، محاولة طريفة للمزاوجة - فى إطار الشكل الحر - بين بحرى البسيط والسريع .

وقد استطاع السياب فى براعة أن يوائم بين أبعاد تجربته النفسية وهذا التنويع الموسيقى ؛ بحيث يأخذ كل بعد من أبعاد التجربة شكله الموسيقى الملائم الذى يعكسه دون أن يحس

المتلقى بأى افتعال أو نشاز فى هذه الانتقالات : بين الشكل التقليدى والشكل الحر ، وبين وزن السريع ووزن البسيط خلال المقاطع الحرة الوزن ، فنراه مثلاً فى المقاطع الحرة يراوح بين وزنين هما السريع والبسيط ، وينتقل بينهما فى براعة شعرية فائقة ، وتتجلى هذه البراعة فى استخدامه لدى الانتقال من أحد الوزنين إلى الآخر صيغة "مستعلن فاعلن" التى يمكن اعتبارها - فى إطار الشعر الحر - بيناً بسيطاً أو سريعاً ،^(٤٨) ومن هذه المحاولات أيضاً آخر قصيدة كتبها "السياب" قبل وفاته فى الكويت ، وهى قصيدة "إقبال والليل" وفيها يمزج السياب بين بحرئ الطويل "تقليدياً" والكامل "حراً" .

وقد انتشر هذا النمط فى الشعر الحر بعد ذلك ، وتأثر كثير من الشعراء بتجربة السياب فى "بور سعيد" بالذات ، ومن الذين تأثروا بهذه المحاولة أحمد عبد المعطى حجازى "فى قصيدته "رثاء المالكى" التى كتبها فى رثاء المناضل السورى الشهيد عدنان المالكى ، والمسار النفسى لهذه القصيدة يتردد بين إحساسيين أساسيين : إحساس الشاعر بالاعتزاز بتضحية المالكى وبطولته ؛ وإحساسه بالأسى من أجل الأجزاء الغالية من الوطن العربى التى ما زالت - رغم تضحيات أبنائها - تزرع تحت نير الاستبداد والطغيان . أى أن المسار النفسى لهذه التجربة مواز تماماً لمسار تجربة السياب فى "بور سعيد" ؛ فالنغمتان الأساسيتان فى قصيدة حجازى هما نفس نغمتى قصيدة السياب : نغمة الفخر والاعتزاز بالتضحية والفداء ، ونغمة الأسى لفداحة التضحية ، أو لقصور الواقع عن أن يبلغ الأحلام التى ضحى فى سبيلها الشهداء ! وتظل هاتان النغمتان تتجاوران حيناً ، وتتوازيان حيناً ، وتتدمجان أحياناً ؛ فى كلتا القصيدتين ، (٤٩)

وإذا تأملنا الملامح الأساسية لتجربة حجازي ، وإطارها الموسيقي العام في القصيدة ، أدركنا وضوح الشبه بينها وبين تجربة السياب في "بور سعيد" لا في إطارها النفسي فحسب ، وإنما أيضًا في تكتيكها الموسيقي ؛ وذلك من حيث المزاجية بين الشكلىن الحر والتقليدى ، بحيث يعبر كل شكل منهما عن حركة من الحركتين الأساسيتين اللتين تكونان الإطار النفسى للتجربة . ثم من حيث اختيار نفس الوزن التقليدى الذى اختاره السياب "البسيط" لنغمة الاعتزاز والفخر . واختيار نفس الوزن الحر - وهو البسيط أيضا - الذى اختاره السياب لنغمة الأسى بالحزن . فكل هذا التشابه بين التجريبتين ينم عن تأثر حجازي بالسياب ، ومما يزيد فى قوة هذا الاحتمال وجود شبه بين مطلعى القصيدين من حيث التصور العام لقيمة التضحية ، بل من حيث وسائل التعبير عن هذا التصور ! (٥٠)

٨-٣

كانت حركات التجديد تستهدف - من بين ما تستهدف - التجديد فى أنظمة التقفية فى القصيدة العربية . غير أن هذه الحركات كلها - فيما قبل حركة الشعر المرسل - لم تكن لتحرر القصيدة من أسر القافية الواحدة إلا لتسلمها إلى نظم جديدة ربما كانت أكثر تعقيدا وقيودا من القافية الواحدة . ثم جاءت حركة الشعر المرسل فكانت أجراً ثورة على نظام القافية فى القصيدة العربية ، فقد استهدفت هذه الحركة التحرر التام من أى شكل من أشكال التقفية ، وجاءت القصيدة المرسله متحررة تماما من كل لون من ألوان القافية المكررة . ولا يفوت "على عشرين" أن يؤكد رفضه لهذا الإفراط

ودعمه للتجديد الرشيد ؛ لأن التطرف فى دعوة الشعر المرسل كان عاملاً من عوامل اندثارها ، فلا شك أن القافية عنصر هام من عناصر الموسيقى فى القصيدة العربية ، والتضحية بها إنما هى تنازل مجانى عن قيمة جمالية من الممكن استغلالهما استغلالاً تعبيرياً وجمالياً معا : الجانب الجمالى فى القصيدة من ناحية ، وأدوات الشاعر التعبيرية من ناحية أخرى ، لذلك لم يقدر لحركة الشعر المرسل أن تعيش طويلاً .

ثم جاءت حركة الشعر الحر فأحس روادها أول ما أحسوا بتقل القافية الموروثة التى "تضفى على القصيدة لونا رتيباً يمل السامع ويصرفه عن تلون التجربة ونموها ، دون أن ينعكس شئ من ذلك فى القافية" (٥١) ، لكن المؤكد - فيما نظن - أن القافية الموحدة صورت أحاسيس كثيرة ، وأدت معانى لا حصر لها فى نفوس شعراء أخلصوا لها ، فتحولت "القيود والالتزامات" لديهم إلى عوامل تدعم الإبداع ، وتؤكد العبقرية ، وتفرق بين العباقرة ومحدودي الموهبة .

بعد أن يتناول الأنماط الأساسية لقافية القصيدة الحرة ، يقرر الناقد - فى تواضع أسر - أنه لم يهدف إلى أن يضع لها القوانين أو القواعد ؛ لأن فكرة القافية الحرة تتمرد على كل قانون أو قيمة من القيم الجمالية العامة ، وتأبى كل قاعدة مسبقة . وأنه إنما حاول أن يرصد ويحصر هذه الأنماط ويصنفها . ثم يضيف : ولا يدعى البحث أنه قد أحاط بكل أنظمة التقفية فى القصيدة الحرة ، وقصارى ما يدعيه أنه قد رسم الأطر الأساسية لكن نمط من أنماطها ، أما الحصر الشامل فإنه يخرج عن طوق البحث ، لأن كل قصيدة حرة

تهفو لأن تستقل بشكلها الموسيقي الخاص !
وقد اتضح من العرض السابق مدى ما فى أنماط التقفية
فى القصيدة الحرة من مرونة وطواعية وسعة ، الأمر الذى
يقضى على الرتابة فى أنظمة التقفية التقليدية ويحرر طاقة
الشعر التعبيرية من طغيان هذه الآلية المغرورة على حد تعبير
نازك الملائكة عن القافية التقليدية ! تلك القافية التى كانت
تضطر الشاعر أحيانا لأن يختار القافية أولا ثم يكتب البيت
الشعرى بعد ذلك وفقا لها^(٥٢) .

وربما كان فى تلك النظرة التى أيد فيها الناقد "نازك" قدر
من الغبن للقافية العمودية التى اتسعت عل امتداد القرون
لتجارب الشعراء ، ولم تكن قيذا إلا على من توهم أنه شاعر !

٨ - ٤

استمر الناقد يتابع "المزج بين الشكلىين" ويوالى تقويم
تجاربه ، ويلمس مدى نضجها واستمرارها فى التطور ،
منطلقا فى كل ذلك من "حدائث الأصالة" التى تشكل رؤاه
النقدية. ومن هنا كان تعليله الموفق لذلك المزج بإرجاعه إلى
إحساس الشاعر المعاصر بأن بعض أبعاد رؤيته لا يلائمها إلا
الشكل الموروث بإيقاعه المحكم الدقيق ، ومن ثم مزج بين
الشكلىين فى القصيدة الواحدة ، وبخاصة تلك القصائد التى يكون
فيها نوع من الحوار أو الصراع بين صوتين ، أو بين بعدين
من أبعاد رؤية الشاعر^(٥٣) .

وهنا يضيف إلى تجربتي "السياب" و "حجازى" تجربة
بارعة لسميح القاسم فى قصيدته "حوارية العار" التى تتجاوز

فيها مجموعة من الأصوات : السلطان ، السادن ، العبيد ، أوزيريس^(٥٤) ، الشاعر . وتندور القصيدة حول الصراع الأبدى بين السلطان وعملائه من ناحية ، وبين قوى المقاومة والصمود من ناحية أخرى . وقد استخدم الشاعر الشكل الحر في التعبير عن كل الأصوات ما عدا صوت الشاعر فكتبه بالشكل الموروث بكل ما فيه من علو النبرة وفخامة الإيقاع . "وكأنما يريد أن يجعل نبرة صوته أعلى من كل النبرات ؛ ليؤكد من خلال ارتفاعها إصرار المقاومة على الاستمرار رغم كل التضحيات وكل البذل . ومن ثم فإنه يعبر عن صوت "أوزيريس" نفسه بالشكل الحر ؛ لأنه يريد أن يجعل صوت الصمود ، الذي يرمز إليه الشاعر ، أعلى من آلام التضحية التي يرمز إليها "أوزيريس" . ولأن صوت القيادات الروحية والفكرية - التي يرمز إليها أوزيريس أيضا في بعض جوانبه - يكون عادة أهدأ نبرة من صوت الجماهير ممثلة في الشاعر" ^(٥٥) .

وهكذا تبدأ القصيدة بصوت "السادن" العميل وهو يزين لسيده البطش والاستبداد ، ويغريه بأن يمطر على الأتباع ياقوتا، وعلى المعارضين "الفلول الجاحدة" نيرانا ! وعقب صوت "السادن" يأتي صوت "العبيد" خانعا مسحوقا ذليلا
مريذا في بلاهه أصداء صوت "السادن" : المجد لك ، المجد لك ! ثم يأتي صوت "أوزيريس" هادئا ولكن في صلابة :

عبر القرون الدامسات ، وعبر طوفان الدماء

عبر المذلة ، والخيانة ، والشقاء

.

عدنا ، وملء قلوبنا وهج النبوة والفداء

عدنا ، وملء شفاهنا تسبيحة الأتقى المكي للضياع

وبعد صوت "أوزيريس" يأتي صوت "الشاعر" صامدا ،
هادرا ، حاسما : بإيقاعه الكلاسيكي البارز :

غير اللواء الحر لا نترسم وبغير صك جراحنا لا نقسم
ولغير قدس الشعب لسنا ننحني وبغير وحى الشعب لا نتكلم

ويلاحظ الناقد التناسق البارز بين الأصوات المتحاورة ؛
فصوت "العبيد" يأتي صدى ذليلا لصوت "السادن" على حين
يأتي صوت الشاعر هادرا عزيزا ، كجواب لصوت
"أوزيريس" ، وخلال هذا المزج يلاحظ أيضا حرص الشاعر
على بقاء نوع من الصلة بين كل الأصوات المتحاورة من
خلال اختيار "الكامل - في شكله العمودي والحر - قالباً
موسيقياً لكل هذه الأصوات" (٥٦) .

- ٩ -

٩-١

هكذا ظلت موسيقى الشعر عشق "على عشري" الأكبر
وهمه الأول ؛ فلم يترك فرصة لإنمائها والتطور بها إلا
اهتبلها. ولم يمر على إنجاز فني يرقى بها إلا أشاد به ،

فهو في دراسة له عن "فولاذ الأنور" (٥٧) يتوقف أمام
الموسيقى كأداة رئيسة من الأدوات الفنية التي اتكأ عليها

الشاعر في تصوير تجاربه • ويلحظ ما في تلك الأداة من إيقاع هادر أو بطيء • ويصير ما تضيفه إلى التصوير من إبراز للخلجات الشعورية الغامضة التي تستعصى على اللفظ • ويتوقف أمام بروز العنصر الموسيقي بروزا واضحا ، يتمثل في استخدام بيت واحد مدور مداه أربعون تفعيلية ، توشحها قواف داخلية يتنوع بها إيقاع "المتدارك" ؛ وذلك في تصويره لوجه مصر - ممترجا بوجه محبوبته - بعد نصر أكتوبر .

كما لم ينس الموسيقى في دراسته لـ "أبو سنة" (٥٨) ، فهو وإن مر عليها مرورا عابرا طغى عليه اهتمامه بـ "المفارقة التصويرية" ، فقد توقف في الدراسة التالية عن "شجرة الحلم" (٥٩) توقفا طويلا تناول فيه كثيرا من الظواهر الموسيقية التي تردت لدى الشاعر ولدى "أبو سنة" ، خاصة ما يتعلق منها باتخاذ "الخبب" قالباً موسيقياً للتجربة • • وقدرة كل من الشاعرين على أن ينأى بإيقاعه عن النثرية التي تتشأ عن استخدام هذا القالب •

ثم يشيد ببراعة الاستخدام لأسلوب "التدوير" في "شجرة الحلم" براعة تجاوز "التقليد" الذي وقع في براثنه كثير من الشعراء ، دون أن يكون في طبيعة الرؤية ما يبرر استخدام "التدوير" • فضلا عن أن الاستخدام غير الواعي له يضاعف من النثرية والركاكة الموسيقية • ومن ثم تئاترت في "شجرة الحلم" بعض الضوابط الموسيقية ؛ كالاتكاء على عدد من القوافي تكون بمثابة محطات يتوقف عندها تدفق الإيقاع • والإتيان بأبيات قصيرة غير مدورة تتجانس مع طبيعة الرؤية الفنية (٦٠) •

وتشف رؤية على عشرى فى "التدوير" عن اتخاذ أطول صيغة للبحر العمودى مقياسا لطول البيت فى الشكل الحر ، فإذا ربطه الشاعر بالأبيات التى تليه فقد استخدم "التدوير" ، وقد ظل يتحفظ على مبالغة بعض الشعراء فى "التدوير" دون مسوغ فنى ، حتى صارت بعض القصائد بيتا واحدا متصلا ، لا ينتهى - عروضا - إلا مع نهاية القصيدة ؛ متناسين أن هذا الإفراط يرهق القارئ الذى يركن فى العادة إلى وجود وقفات موسيقية فى نهاية الأبيات يلتقط عندها أنفاسه ، كما أنه يضعف الإيقاع العام فى القصيدة ، ولذلك يحاول بعض آخر منهم تعويض ذلك بتكثيف الموسيقى الداخلية وإثرائها عن طريق بعض القوافى الداخلية، واستغلال التكرار الصوتى فى إضفاء جو موسيقى معين ، تتفاعل معه وفى إطاره بقية وسائل الإيحاء الأخرى^(٦١) .

وبعد لمسات عروضية بارعة تغوص فى دوائر الخليل - وتتكئ على "فاجنر" والرمزيين - يرى أن "أمل دنقل" استطاع أن يثرى الإيقاع بتحويله البيت "الرملى" الأساسى إلى مجموعة من الأسطر التى يكاد كل منها يصبح بيتا مستقلا له كيانه الموسيقى الخاص ، دون أن يفقد صلته بالإيقاع الأساسى فى القصيدة ، ثم لا ينسى أن يشير إشارة دالة مترنة إلى أن "التدوير" فى القصيدة الحرة لا يزال فى دور التجريب ! والقليل جدا من نماذجه هو الذى استطاع أن يضيف إلى البناء الموسيقى للقصيدة العربية الحديثة شيئا ذابا^(٦٢) .

وهكذا ظلت تلك النظرة النقدية الثاقبة البديعة هادية له فى توقفه أمام الموسيقى وقفه طويلة فى "عن بناء القصيدة العربية

الحديثة" (٦٣) استعداد فيها كثيرا مما قاله في "موسيقى الشعر الحر" بعد صقله وتنقيحه ، والإفاضة عليه من خبراته وتجاربه وقراءاته ، فضلا عن العقلانية وهذوء الحماسة لقضية عمره في تجديد موسيقى الشعر ، حتى صار يرى أن الشكل الحر يلتزم التزاما دقيقا بالأساس الجوهرى من أسس الإيقاع فى الشعر العمودى ، وهو تكرار وحدة الإيقاع ، كما يلتزم - بشكل أكثر مرونة - بالقافية ، ولم يتحرر هذا الشكل إلا من "البيت بمعناه الخليلي" !

٢-٩

فى تأصيله لجذور "الشعر الحر" (٦٤) وجلائه لدور محمود حسن إسماعيل فى هذا التأصيل - يتوقف وقفة خاصة - كانت ضرورية - أمام "مأتم الطبيعة : أبولو - فبراير ١٩٣٣" التى رثى بها "شوقى" ، والتى مزجت - كالموشح - بين التحرر والانطلاق .

أى خطيب قددهاه وأسئى أطبق فاه
أترى شام الجنان خمدت فيها الحياه (٦٥)

وبعد أن يتكرر هذا "الموشح الرملى" - يثب الشاعر فى ختام القصيدة وثبة عبقرية تجسد مفهوم "الشعر الحر" بأدق معانيه ، فتحرر تماما من الالتزام بالتقفية، أو التقيد بعدد التفعيلات : (٦٦)

كلوا النعش بريحان الرياض

والورود ليضوع الطيب من أردانه فيها حياة ومماتا

٠٠٠٠

لم يمت شوقي وفي الشرق شعاع من سناه

واللافت للنظر أنه انصرف بعد هذه القصيدة عن نشر الشعر الحر انصرافا كاملا ، ولم يعلل على عثرى لذلك ، وربما كان ذلك من الشاعر نوعا من الإدلال بطاقته الشعرية العبقرية (أو الوحشية على حد قول مندور!) ، وإشارة إلى أن عودته إلى الشعر العمودي وعزوفه عن الشكل الجديد لم يكن عن عجز ، كما أن الجودة والتفرد هما همّه الأول ، فإذا حققها في الشكل الذي ارتبط به ارتباطا حميما فلا جرم أن يلوذ به ، ويعزف داخل الإطار العتيق أعذب الألحان المعاصرة !

لكن عبقرية محمود حسن إسماعيل لا تكف عن الحركة والتجديد والابتكار ؛ فقد حنّ إلى الشعر الحر فأعاد نشر "مأثم الطبيعة" في عدد أكتوبر ١٩٧٠ من "الهلال" ثم نشرها مرة أخرى في "نهر الحقيقة" - ١٩٧٢ ، بالإضافة إلى بعض القصائد الحرة الأخرى التي كتبها في أواخر الستينيات ، ونشرها في "صلاة ورفض" - ١٩٧٠ .

وظل حماسه يزداد للشعر الحر حتى غلب على نتاجه ! بل إنه في "الوهج والديدان" التي سبقت "مأثم الطبيعة" - وتوشك ن تكون دفاعا فنيا رائعا عن الشعر الحر - يكاد يتحول إلى الهجوم على من "يفرض" على الشاعر القيود حتى لو كانت فنية :

تفعيلتان ثلاث تفعيلات

وسبع تفعيلات

وأحرف تعانق الألحان بالأحضان والراحات
تدقق النورُ على حفاير الأموات
شلال موسيقى بلا قواعد مرسومة الرثات

لكل جيل كأسه ، لا تفرضوا الدنان
ملّ الندامي حولكم عبادة الأكفان !

. ولا ندري ما الذى أعجل "على عشرى" عن التلبث أمام
"شباب الشيوخ" المقتحم المتدفق إبداعا لدى الشاعر . . إبداعا
يفسح له مكانا بارزا متقدما ، ويضعه على رأس الصفوة
الرائدة للحركة الشعرية المتدفقة !؟ . مع ملاحظة أنه كان فى
العمر الذى يهدأ فيه البشر ويتصالحون مع الزمن . بل قد
تتصادم مواقفهم - كالعقاد - الجديد منها بالقديم ! ربما نتج
ذلك عن الجيشان العاطفى الذى ظل يمور فى أعماق الشاعر
ويدفعه دفعا إلى الحركة والتجدد تجاوبا مع حركة الحياة
وتجديدها . كما يمكن أن يكون وراء ذلك بحثه الدائب عن
"المثل الأعلى" الذى ينشده ، والذى يزداد وضوحه دائما ولا
يمكن إدراكه أبدا !

ولعل هذا هو الذى أكسب "شعره الحر" مذاقا خاصا
وتفردا فريدا صدرا عن "حسه الموسيقى العارم واحتدام طاقته

الشعرية وتأججها ، ، وقد دفعه كل ذلك إلى إثراء قصائده الحرة بإضافات موسيقية تعوض غياب وحدة الوزن والقافية" .. من نحو بنائه القصيدة على قافية واحدة مكتفيا بتحرره من الوزن ، هذا البناء الذى غلب ذلك على القصائد "الصوفية" التى تتطلب طبيعة الرؤية فيها كثيفا للجانب الموسيقى كـ "قصيدة التزام" ، ومن مثل بنائه القصيدة على قافية واحدة أساسية يعود إليها على امتداد القصيدة ، وتتجاوز معها مجموعة من القوافى الثانوية^(٦٧) .

ويظل على عثرى يروى عشقه للموسيقى وافتتانه بها ، يلمس الإضافات الموسيقية العبقرية لـ "محمود حسن إسماعيل"؛ من مثل حرصه على عدم التفاوت بين أطوال الأبيات،^(٦٨) وكإدراكه أهمية الشكل العمودى واعترازه به من خلال إيراده - فى معظم القصائد - مقطعا موحد الوزن والقافية ، أو إكثاره من الترصيع ، والأبنية التركيبية المتماثلة ذات الوزن الواحد ، وكذلك الصيغ الصرفية المتقابلة ذات الوزن الواحد .

وهذا الزخم الموسيقى الباذخ يتجلى بشكل بارع فى "موسيقى الوداع الأخير" التى رثى بها الدكتور غنيمى هلال :

١-أشتاق أن أقول كان موجة صوفيه الهدير .

٢-لحدًا لكل ظلمة ، سدا لكل رجعة ، مدًا لكل نور .

٣-وكان فأس حاطب ، وكان كأس شارب ، وكان لمح سارب فى توهة العبور .

٤-وكان درب سائل، وكان حرب جاهل، وكان سكب يقظة ونور.

٥- وكان فى انطوائه ، وكان فى انتمائه ، توهجا يدور !

٦- وكان قوﺡ عشبۃ نديانة فى ربوة أبيتۃ مستتره .

٧- مرت عليها الريح ما أفنت عبيراً بثه ونشرة .

٨- واحتدمت من حوله كى تصهره .

ولكى يجسد إبداع الشاعر ويقربه إلى القارئ ؛ أعاد
تنظيم الأبيات لتكشف عما تعزفه من موسيقى ، ولتكشف عن
إبداع نقدى يوازى الإبداع الشعري : (٦٩)

لحدًا لكل ظلمة

سدا لكل رجعة

مدًا لكل نور

وكان فأس حاطب

وكان كأس شارب

وكان لمح سارب

فى توهمة العيور

وكان حرب جاهل

وكان سكب يقظة ونور

فالشاعر يوظف "الترصيع" فى تفتيت كل بيت من الأبيات
الثلاثة (٢-٤) إلى صيغ موسيقية جزئية تتمتع بنوع من
الاستقلال ، وتتطوى - فى الوقت ذاته - داخل الإطار

الإيقاعى العام للبيت ، فالصيغة "وكان فأس حاطب" لها نوع من الاستقلال إذا قابلناها بـ "وكان كأس شارب" وهما معا ليسا بيتين مستقلين ، بل أجزاء من البيت الثالث ، ولم يكتف الشاعر بهذا التفتيت الذى يزيد من ثراء الإيقاع بل عمد إلى إثراء كل صيغة من هذه الصيغ بمجموعة من القيم الموسيقية النابعة من طبيعة "الترصيع" بمظاهره الثلاثة : التقفية الداخلية، تماثل الأبنية التركيبية ، اتحاد الصيغ المتقابلة فى الوزن ،

حيث يتمثل المظهر الأول فى (حاطب ، شارب ، سارب، لحدا ، سدا ، مدا) والثانى فى انتظام مجئ خبر الفعل الناقص المنصوب فى بداية البيت الأول ، يليه جار ومجرور ومضاف إليه : (لحدا لكل ظلمة) ، أما فى البيتين الثانى والثالث فيبدأ كل منهما بحرف عطف يليه فعل ناقص وخبره ، بعدهما مضاف إليه (وكان فأس حاطب) ،

ثم يضيف الشاعر إلى هذه الهندسة الإيقاعية البارعة التوافقَ الوزنى بين الوحدات الصرفية المتقابلة التى تتكون منها الأبنية التركيبية ، فكل وحدة تماثل فى الوزن الوحدات المقابلة لها فى بقية الصيغ : (لحدا ، سدا ، مدا ، حاطب ، شارب، سارب) ،

ويستمر على عشرى يفيض على القارئ من إبداعه النقدى ونظراته البصيرة ؛ فيلاحظ أن الشاعر لم ينس أن يكسر انتظام هذا السياق من وقت لآخر ، حتى لا يبدو الأمر نمطياً مملاً ؛ فالوحدة الثالثة فى البيت الثانى "لمح" غير مسجوعة مع الودحتين الأولى والثانية ، والوحدة الأخيرة من البيت الثالث "يقظة" غير موافقة لأخواتها (٧٠) ،

وها هو ذا لا يجد لديه أفضل من "محمود حسن إسماعيل" ؛ فيعود إلى إبداعه المنفرد للإقناع بضرورة استخدام قافية موحدة طوال قصيدته الحرة تحقيقاً لإبراز الإيقاع كما في "التزام" (٧١) التي تجاوز المائة بيت ، والتي التزم فيها قافية واحدة هي النون الساكنة المسبوقة بألف ، في حين لم يلتزم بتكرار وحدة الإيقاع "متفاعلات" عدداً محدداً من المرات في كل بيت ، فتنوعت أطوال الأبيات ما بين وحدة واحدة ، ووحدين ، وثلاث ، وخمس وحدات ، ولكن الشاعر في غمرة سبحة في ذلك الأفق الصوفي - الذي يحس فيه بتعاقب روحه مع الحقيقة وامتزاجه بها - أحس بأنه في حاجة إلى تكثيف الجانب الإيقاعي وإثراء الناحية الغنائية ؛ فالتزم قافية واحدة طوال القصيدة ، ثم دعمها بمجموعة من القوافي الداخلية التي تغني الإيقاع وتكثفه ،

ولكي يوضح أن لكل قصيدة عالمها المنفرد وإيقاعها الخاص ؛ يشير الناقد إلى أنه في مقابل هذا الالتزام قد تفرض التجربة التحلل من كل التزام ؛ بل إن الشاعر قد يهمل أدوات الربط اللغوية ، لأن تجربته مجموعة من الخواطر المبعثرة المشوشة كما في قصيدة "مائدة الفرح الميت" لأبي سنة التي تجسد انبثات الصلات بين حبيبين انطفاة بينهما جذوة الحب ، فجاء بغير القافية تصويراً للعزلة التي تفرض ظلها على الموقف الشعري ، فعلى حين : " ينبت ظلي في مرآة الحائط ، ينبت ظلك في مرآة السقف ، ، نقسم الصمت ، ، تفصلنا مائدة الفرح الميت !! " (٧٢) .

وهكذا ظل يهشّ لإنضاج قواعد لموسيقى الشعر الحر .
 تلك الموسيقى التي شغلته منذ بواكير إنتاجه وظل على امتداد
 حياته مهتما بها وفيها لها . ومن ثم رحب باستمرار العطاء من
 جيل الرواد ، وشد على أيدي نازك منوها ببراعتها في تطويع
 "مخلع البسيط" الذي لم يسبق لأحد أن كتب عليه قصيدة حرة -
 فجعلته قالبا لقصيدتها . "زنايق صوفية للرسول" ، ثم
 استخلصت من وحدة الإيقاع المركبة في هذا الوزن إيقاعا
 بسيطا تتألف وحدته المكررة من تفعيلة واحدة هي "مستفعلاتن"؛
 لأنها فطنت إلى إمكان انقسام وحدة إيقاع مخلع البسيط
 "مستفعلن فاعلن فعولن" إلى وحدتين متساويتين بتعديل طفيف
 هو زيادة حرف ساكن على التفعيلة الثانية بحيث تتحول إلى
 "فاعيلن" وهذا التغيير لا يخرج بالوزن عن إيقاعه العام ، وفي
 نفس الوقت يتيح لنا شطر وحدة الإيقاع الثلاثية إلى شطرين
 متساويين ؛ أي أن الوحدة المكررة تصبح وحدة بسيطة مكونة
 من تفعيلة واحدة هي "مستفعلاتن" (٧٢) ،

لكن الناقد المولع بالموسيقى وبإبداعها داخل القصيدة ؛
 يعلق على محاولة نازك تعليقا بارعا ، حين يراها "لم تكن في
 حاجة من الأساس إلى زيادة الحرف الساكن في التفعيلة الثانية
 "فاعلن" ؛ لأن وحدة الإيقاع الأساسية لمخلع البسيط يمكن أن
 تنقسم إلى قسمين متساويين عروضيا ، أساسهما التفعيلة
 "مستفعلاتن" ولكن الثانية منهما مخبوءة ، والخبز زحاف شديد
 الشيوع في "مستفعلن" .

كذلك لم ينس الهدف الأساسي والأسمى لجهد الخصب
 الدائب في دراسة الموسيقى ، وهو الدور الخلاق المتفرد الذي

نؤديه فى القصيدة ؛ بتصويرها • للخلجات الشعورية الغامضة التى تستعصى على اللغة • وتعييرها عن تعدد الأبعاد والمستويات النفسية والشعورية ، والتفاعل بينها بعضها مع بعض - فى رؤية الشاعر ، أى أنها تسهم إسهاما فعالا فى "البناء الدرامى" للقصيدة بما يمثله من أهمية فى التطور بها (٧٤).

وقد كان ذلك يلح عليه كثيرا ، فتناوله فى أكثر من موضع. وتكفى وقفة سيرة أمام إشارات برادة "جبران" وتوفيقه فى استغلال البناء الموسيقى وإمكاناته للتعبير عن تعدد الأصوات وتصوير الصراع فى "المواكب" التى يصور فيها الصراع بين بساطة الفطرة / الغاب ونقاها ، وبين تعقد الحضارة والتوائها. لجأ "جبران" إلى وسيلة موسيقية بارعة للتعبير عن هذين البعدين من أبعاد رؤيته الشعرية ؛ حيث أعطى كلا من الصوتين المتحاورين - اللذين يمثلان بساطة الفطرة وتعقد المدنية - وزنا موسيقيا مختلفا عن الوزن الذى أعطاه للآخر . أما صوت الطبيعة والفطرة فقد أعطاه وزنا بسيطا عذب الإيقاع، لا تعقيد فيه ولا تركيب ، وهو "مجزوء الرمل" فى حين أعطى الآخر وزنا مركبا معقد الإيقاع ، وهو وزن "البسيط" الذى تتألف وحدة الإيقاع فيه من تفعيلتين (٧٥) .

وقد وفق جبران فى الاعتماد على تعدد الأوزان ، وفى الملاحة بينها وبين ما تعبر عنه • فحين يرتفع الصوت المعبر عن الحضارة بإيقاعه المعقد ،

والسر فى النفس حزن النفس يستر	فإن تولى فبالأفراح يستتر
والسر فى العيش رغب العيش يحجب	فإن أزيل تولى حجب الكدر

يجاوبه الصوت المعبر عن البساطة والنقاء :

ليس فى الغابات حزن لا ، ولا فيها الهموم
فإذا حياء نسيم لم تجئ معه السموم

* * *

أعطى الناي وغنَّ فالقنا يحو المحن
وأبين الناي يبقى بعد أن يغنى الزمن

- ١٠ -

١-١٠

"الشعر قول موزون مقفى - دراسة فى قصيدة النثر العربية وامتداداتها" تلك هى الدراسة الأخيرة ، غير المطبوعة ، التى ألقاها على عشرين قبل وفاته بعدة شهور أمام "حلقة البحث" فى دار العلوم ، وبدا حينئذ مهموماً ينزف ألماً ، وكأنما كان الفارس ينمى أحلامه القديمة فى تشييد "مملكة الشعر الحر" بل أكاد أقول إنها كانت "صيحة البجعة الأخيرة" التى تنذر بالنهاية الكسيرة للفارس الذى آن له أن يترجل ؛ ولأحلامه التى آن لها أن تتبخر ، أو تدفن !

ومن هنا كانت تلك الحدة الغربية على كتابته النقدية ، وكأنها تنفيس عما أصابه من قنوط وإحباط أمام "طوفان من الهذر والهراء يصرّ أصحابه على نسبته قسراً إلى الشعر ! " وهذا ما دعاه إلى الاعتذار لقدامة - صاحب التعريف المشهور

للشعر : "رحم الله قدامة ، وغفر له ولنا - وما أبرئ نفسي - بمقدار ما حَمَلنا تعريفه للشعر من وزرَ ما أصاب شعرنا من عقم وجمود ، ، لقد أصبحت أكثر إدراكا لمدى حصافة الرجل حين أراد أن يؤسس للشعر تخوَمًا فنية حاسمة ، تصد عن حماه كل دعوى يجترئ على اقتحام عالمه ! " (٧٦) ،

ولا ينفي على عسرى ما يشوب هذا التعريف من جفاف، وينبه إلى أهمية امتصاص ما فيه من رحيق دون رفضه أو السخر به ، وبخاصة أن أحدث التيارات النقدية الواردة من الغرب ، والتي تطلب لبَّ نقادنا ومبدعيننا - تقوم على أسس ومناهج وآليات رياضية ليست أقل جفافا من تعريف قدامة ! " (٧٧) ،

ثم يتعامل مع التعريف تعاملًا رشيدًا يتسم بالسماحة وسعة الصدر اللذين يُضاعف منهما - مضطرين - إزاء تطبيقات بعض النقاد للمناهج الألسنية !

ونحن إذا قمنا بتحرير مصطلحات قدامة على امتداد كتابه، سنجد أن تعريفه "أقرب إلى روح الفن والوعي بالطبيعة الجمالية للشعر ؛ "بخلاف ما يوحى به ظاهره ؛ فعناصر هذا التعريف : القول ، الموسيقى ، المعنى ، والقول في هذا السياق لا يعنى إلا الأسلوب الشعري الذي يُعنى بـ "الصياغة" و"التصوير" ، ولا غرو في ذلك ، فمصطلح القول / اللفظ عنده يشمل الإيجاز ، والكناية ، والتمثيل ، والجناس ، وعندما يتحدث عن امتزاج عنصر اللفظ بعنصر المعنى يقرر أن سمات الجمال في هذا العنصر : الإيجاز ، والتكثيف ، والإيجاء. ويظل قدامة يتحدث عن النعوت التي ينعت بها "اللفظ" بما يشمل الكناية و"التمثيل" ، ، بل وبعض المحسنات

البديعية ، وبما ينتهى إلى تحديد بديع لـ "اللفظ" يجاوز بها
قدامة الكلمة المفردة إلى الصياغة والأسلوب ،

فإذا ما تركنا اللفظ فى مفهوم قدامة للشعر إلى المعنى ،
فسوف نجده يعنى به الفنون الشعرية ، ويضيف إليها التشبيه ،
مع إشارته البارعة إلى أن المعانى الشعرية أكثر اتساعا وتنوعا
من أن تحصرها هذه الأغراض ، ومن ثم تتعدد صور المعنى
العام الواحد وتجلياته الفنية بتعدد الشعراء الذين يتناولونه ^(٧٨) .
وإضافته التشبيه إلى أغراض الشعر يدل بداهة على إدراك
قدامة الفذ الفارق بين المعنى العام والمعنى الشعرى المتمثل فى
تأمل المعنى العام الغفل تأملا شعريا وتشكيله فى كيان فنى
متفرد ! ولا يغض من ذلك تلك النزعة المنطقية التى تتناول بها
قدامة موضوع التشبيه ؛ إذ ما يهمنا أن المعنى فى مفهومه هو
المعنى الشعرى الذى تمتزج فيه الفكرة بوسائل تجسيدها الفنى
امتزاجا حميما ،

ولقد أصل قدامة لنظريته تلك تأصيلا نظريا بارعا ،
عندما جعل المعنى العام بمثابة المادة الغفل والمعنى الشعرى
بمثابة (الصور / المعانى) التى تتعدد بتعدد الشعراء الذين
يبرعون فى تصوير المعنى العام ، وتلك النظرة الحسيفة
كانت البذرة التى أنمتها عبقرية "عبد القاهر" ، فيما بعد ،
وكونت منها نظرية النظم عنده ،

أما الموسيقى فقدامة يشترط عدم التكلف فيها ويحذر
إقامتها على حساب المعنى ؛ بحيث لا تضطر الموسيقى الشاعر
إلى إدخال معانٍ ليس الغرض فى الشعر محتاجا إليها ، ،
وإسقاط معانٍ لا يتم الغرض إلا بها . ^(٧٩) فالموسيقى ليست قيداً

يكبل الشاعر ويغل إبداعه ، كما أنها ليست حلية تضاف إلى القصيدة ، بل هي عنده (أداة إبداع أساسية في يد الشاعر ، ومكوّن أساسي من مكونات البنية الشعرية ، شأنه شأن اللغة وشأن الفكرة ، وهي تمتزج بكل هذه العناصر والأدوات وتأتلف معها ، ولنتأمل هذا المصطلح البارع - الائتلاف الذى تبناه القدامى - لإنتاج هذا الكيان الساحر : القصيدة ! (٨٠).

ومن الواضح أن قدامة قد استخلص الملامح التفصيلية لعناصر تعريفه للشعر من النموذج الشعرى الذى كان شائعاً فى عصره الذى امتص ما سبقه من عصور أدبية ، وهذا هو الشعر فى كل المفاهيم العامة التى تتكون من ثوابت لا تتغير بتغير العصور وتتسم بالعمومية والمرونة ، ، وهذا الإطار العام للإبداع مستمد من تطور المسيرة الشعرية منذ بدايتها إلى أن استقرت فناً بديعاً ، ولا يمكن لفن رفيع أن يخرج عن كل الأطر والمفاهيم الفنية ، ولا يعنى ذلك فى نظرنا ، وبالضرورة فى نظر قدامة ، الحجز على محاولات التجديد التى حدث منها الكثير فى تاريخ الأدب ؛ لأنها تتم فى إطار الحدود العامة لمفهوم الشعر ومقومات القصيدة. (٨١)

٢-١٠

ولم يكن هذا رأى على عثرى فى قدامة خلال حمىّ الحماس لنزعته الأصيلية فى التجديد ، وهذا تغير - أو تطور - فى الرأى لا يعيبه ، إن لم يزدنا له تقديراً ، فقد آب إلى الرشد دون أن يمارى فيه !

لقد سبق له أن حملّ النقاد العرب - خلال حديثه عن

تفرد القصيدة الحديثة وخصوصيتها - مسئولية انحصار القصيدة العربية داخل أغراض محددة ، وافتقارها إلى سمة التفرد والابتكار ؛ لأنهم فرضوا على الشاعر القديم لونا صارما من الاتباعية ، بحيث لا يخرج عن الموضوعات والأغراض العامة التي تناولها السابقون ، ولا يحيد عن المناهج والأساليب الشعرية التي انتهجوها . فناقذ كقدامة بن جعفر لا يكتفى بتحديد الأغراض العامة التي يدور في فلكها الشعراء ، بل يتجاوز ذلك إلى تحديد المعاني الجزئية التي يدور حولها كل غرض ؛ فيحدد للمدح أربع صفات إذا مدح بها الشاعر كان مصيبا ، وإن تجاوزها عدّ مخطئا . ثم يحدد الصفات الجزئية التي ندرج تحت كل واحدة من تلك الصفات العامة !

ثم يشير إلى صدى ذلك لدى غيره من النقاد إلى أن يقول: "ولا نتوقع بالطبع في ظل هذه التقاليد الاتباعية الصارمة أن تكون سمة "التفرد والخصوصية من السمات التي تنصف بها القصيدة العربية القديمة . وإن كان شعراؤنا القدامى - لحسن الحظ - لم يلتزموا كثيرا بهذه التقاليد الصارمة ! " ^(٨٢) ويبدو أن الاستدراك الأخير كان هو البذرة التي ظلت تنمو في أعماقه حتى أثمرت رأيه الأخير.. الرشيد ، المنصف لقدامة بن جعفر !

- ١١ -

١-١١

يأسى على عشرين لتلك الحركة التي حاولت أن تطور فدمرت ، أو دمرت وهدمت تحت ستار التطوير ! وهي الحركة التي احتضنتها مجلة (شعر) البيروتية في بداية عام

١٩٥٧م ، وروّجت لما عُرف بعد باسم (قصيدة النثر) التي هدفت إلى تحطيم مقومين رئيسيين من مقومات الشعر هما : الموسيقى والمعنى ! وظلت في أعدادها الأولى تكثر من نماذجها ، دون أن تسميها ، لأدونيس ويوسف الخال وأنسى الحاج والماغوط - إلى أن صك "أدونيس" (١٩٦٠) مصطلح "قصيدة النثر" في مقالته التي استمدّها من كتاب "سوزان برنار" : قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا . والشئ نفسه فعله "أنسى الحاج" في مقدمته لمجموعته الشعرية "الن" ، وهما العملاقان اللذان صارا المصدر الأساسي للمولعين بهذا الشكل الوافد !

وفي تصديه لانهيار حلمه الأدبي يمتشق على عشرين أسلحته الفنية ويشحذها ليُبطل الدعاوى اللقيطة لهؤلاء ، دون أن يتكئ على دافع قومي أو عقائدي أو شوفيئي ! مع أنه لو فعل لكان له الحق كل الحق في ذلك ؛ إذ إن هذه الدعوات المشبوهة كانت تجسيدا لحروب عقدية برع الغرب في شنّها منذ وقت مبكر ، مستغلا حالة الانبهار بالنموذج الغربي ليفرض هيمنته الشاملة على تلك المنطقة الحساسة ، وقد تأكد أن المخابرات الأمريكية (C I A) كانت تمول أنشطة ثقافية مختلفة ، ومن بينها نشاط "جماعة شعر" ، وشواهد ذلك موجودة ومُعلنة في الجامعات الأمريكية منذ أواخر الستينيات ، أي قبل ثلاثين عاما من صدور الدراسة المطولة الموثقة للباحثة البريطانية "فرانسيس سوندرز" تحت عنوان "من الذي دفع أجر العازف"؟! دور المخابرات الأمريكية في الثورة الثقافية - ١٩٩٧ ، (٨٢) وبالطبع فإن من يدفع أجر العازف له - كما قيل - أن يسمع اللحن الذي يُعجبه ! ولذلك غطى هؤلاء الحداثيون العرب، على

موقفهم بالمسارعة إلى اتهام من يخالفهم بالجهل والانعزالية والانغلاق . ثم بالأصولية التي صارت تتردد كثيرا في الزمن الأخير !

٢-١١

تستحق دراسة "سوندرز" التي تجاوزت الخمسمائة صفحة واستندت سنين طويلة من عمرها وقفة متأنية تميط اللثام عن كثير من الزيف والتضليل الذي عم حياتنا الثقافية ، فهي تفضح دور المخابرات الأمريكية في تمويل الأنشطة الثقافية ، والذي لم يتوقف إلا بعد افتضاح أمر "رابطة حرية الثقافة" التي كانت ستارا لهذا الدور . وهذه الوقفة ليس من همها اتهام أحد بالعمالة أو الاشتراك في مؤامرة ، لكنها تطمح أن تشير إلى علامات بارزة يمكن بعدها تقوم الحداثة والحداثيين العرب تقويما موضوعيا !

تقرر هذه الدراسة أن جزءا كبيرا من ميزانيات أقسام اللغويات في الجامعات الأمريكية تأتي من المخابرات الأمريكية عن طريق مؤسسات ثقافية وهمية تؤسس لهذا الغرض ! وليس بخاف ارتباط الألسنية بالحداثة الأدبية والنقدية ، ولعل هذا هو الذي حدد توجه الدراسات العليا إلى كتابة الأطروحات التي يقدمها الأجانب - في تلك الجامعات - عن لغاتهم ولهجاتهم !

وقد كان "مشروع مارشال" يخصص نسبة مئوية من ميزانيته لتمويل أنشطة "رابطة حرية الثقافة" من مجلات وكتب ومؤتمرات من أجل تغيير صورة أمريكا السطحية ، ثم للترويج لأسلوب الحياة الغربية . وهو ما يؤدي إلى تجنيد صفوة المفكرين

لخدمة الهدف الأمريكي وغوايتهم بنموذج الحياة الغربي.

وقد افتتح في القاهرة خلال الخمسينيات مقرر لتلك
الرابعة. أى أن الحداثة الغربية تمثل الحلقة الأخيرة فى سلسلة
الهيمنة والسيطرة على مقدرات الشعوب المقهورة ، ولذلك كان
من الضروري لرابطة حرية الثقافة توفير أبواق يُطل منها من
يتعامل معها كمجلة (حوار) التى مثلت النسخة العربية المقابلة
للمجلة اللندنية Encounter ، ولا تختلف نشأة مجلة (شعر)
البيروتية التى يصعدنا الحداثيون بريادتها عن نشأة (حوار) بل
إن مؤسسها نفسه "يوسف الخال" عادة فجأة من نيويورك إلى
بيروت سنة ١٩٥٥م ليصدرها بعد ذلك بزمان وجيز^(٨٤) !

إذن يمكن القول بأن هذه الحداثات التى انتهت إلى
(التفكيكية) ؛ إن هى إلا التطبيق الأدبى للعولمة / الهيمنة
الأمريكية التى تريد عالما بلا حدود ولا مراكز ، ولا قوميات.
بإستثناء مركزيتهم هم ، ومن خلال هذه "السيولة العالمية"
يتسربون ، ويتزعمون العالم ، ويمتصون كل خير فيه !

ولا ندرى السر فى خفوت الأصوات المخالصة التى
تتصدى لتلك الهجمات المبيدة : هل هو غياب سلطة الثقافة
وسيطرة ثقافة السلطة ؟ أم هو كثرة المنتفعين (مالا ونفودا
وشهرة) بتلك الهجمة ، وعلو أصواتهم وقوة نفوذهم ،
ومسارعتهم بالاتهامات الملفقة لكل وطنى أو قومى ؟ أم أن
الخنوع والتفكك والاستسلام والتبعية فى المجال الأدبى لم يكن
إلا تجسيدا لما حل بمجتمعاتنا من نكبات داخلية وخارجية
قصمت ظهرها وكادت تقضى عليها ؟ !

إن التصدى لتلك الهجمة المتوحشة ، واعتزازنا بهويتنا ؛ لا يعنى أبداً إدارة ظهرنا للعصر كما يتشوق البعض ! بل لنؤكد ذاتنا - كما فعلت فرنسا - ونضع بصماتنا على عولمة إنسانية تُعلى من قدر البشر وتُحترم الاختلاف وتُبشر بالتكامل . ومن هذا المنطلق لا يليق أن نتهم - إذا اعتزنا بتراثنا - بالتقوقع ، لأن تعاملنا مع ماضينا تعاملنا نقدياً رشيداً يحوله إلى طاقة خلاقية دافعة بحيث لا نتحول إلى مستهلكين فى كل شىء حتى اللغة ، منبع الفكر وحارسة الهوية ، صارت هى الأخرى كـ "مرقعة الدراويش" . كما لاحظ ذلك مفكر كبير كمحمود العالم^(٨٥) ومن ثم ركز اهتمامه فى مجلته (قضايا فكرية) على تلك القضية . وكان حزيناً على رؤية إسرائيل تُقدم برامج للغة العربية ، من وجهة نظرها ، لإحكام السيطرة الفكرية على الأمة بعد أن تتآكل الهوية نتيجة تآكل اللغة ، وتطبيق (العبرنة) عليها !

- ١٢ -

١-١٢

بدأ الناقد المهموم بتتبع جذور قصيدة النثر فى "سجع الكهان" و"النثر الصوفى" ثم فى "الشعر المنثور" ، لدى جبران وأمين الريحانى ؛ مشيراً إلى أن واحدة من هذه المحاولات لم تتجاوز فى توصيف نتائجها بأكثر من أنه "نثر شعري" ، إلى أن جاءت الضربة القاضية لفن العربية الأول على يد هؤلاء من خلال نماذجهم التى خلت من الموسيقى ، بل خلا كثير منها من عنصر آخر لا يقل أهمية عن الموسيقى وهو المعنى الشعري الذى يكمن وراء هالة من الغموض الفنى الشفيف ،

تضفى عليه قدراً من المهابة والجلال والسحر ، نعم لقد عانى
نتاج هؤلاء من "غياب المعنى" بمعنى عدم القابلية للفهم
والإدراك ؛ فالقارئ لئماذهم يجد نفسه يضرب فى تيه لا يبصر
فيه هادياً ، ويخرج من رحلته المضنية معهم خالى الوفاض ، ثم
يورد نماذج من هذا الإنتاج يعدها أصحاب جماعة "شعر" أفضل
تجسيد لقصيدة النثر، وينبه على افتقاده لأى تناسق يحقق الإيقاع
الموسيقى ، وفى المعنى الشعرى لا نجد إلا مجموعة من
الهواجس والرؤى السوربالية المشوشة.. من مثل (تفقيس
الصرخة) و (بحرجة البجع) و(جندلة الكنارى).. ويزيد من البلبلة
أن هذه العبارات تظل كما ورت فى "شعرهم" ناقصة من الناحية
التركيبية ؛ لأنها كلها أسماء للا النافية ولا أخبار لها ، دون
مسوغ مفهوم لحذف هذه الأخبار ! (٨٦)

ولا يظن ظان أن على عشرى يعمد إلى اختيار النماذج
الرديئة لإنتاج هذه الجماعة ، بل نجده يقدم أجود ما رآه ،
ولأشهر شاعرين رادا قصيدة النثر وهما أنونيس وأنسى الحاج.
على أية حال ، جوبهت تلك الدعوة بموجة رفض عارمة
من الواقع الثقافى العربى الذى كان لا يزال أشد عافية وأقوى
انتماء إلى موروته الثقافى ، وترتب على ذلك أن أغلقت مجلة
"شعر" أبوابها فى خريف ١٩٦٤م ، وعندما عاودت الصدور
- عن "دار النهار" - فتر حماسها لتلك الدعوة المشبوهة ،
وهكذا يمكن القول بأن محاصرة الواقع الثقافى العربى العفى
وقتها لقصيدة النثر قد نجح فى خنقها وجعل شجرتها تجف
وتسقط ، ولكن بذورها الشيطانية تتأثرت عقب سقوطها فى
أرجاء الوطن العربى لتبتت أشجاراً هجينة ؛ منتهزة فرصة
تخلخل التربة العربية ، واضمحلال الانتماء العربى والإسلامى

فى مرحلة الهزائم التى تعاقبت على الأمة منذ العقد السابع من القرن العشرين ، وقد أثمرت هذه الأشجار بدورها ثماراً مرة تحمل أسماء مختلفة ، لكنها تتفق فى التخلل من الالتزام بمقومات الشعر الأساسية ، على أيدى طائفة محرومة مما كان لدى الجيل المؤصل من موهبة وجدية وثقافة .. وسط جو اجتماعى موبوء بافتتان شباب المتشاعرين بالنموذج الغربى ثقافة واجتماعا وسلوكا ، مؤثرين السهولة على بذل الجهد ، والفوز بما يريدون دون تعب حتى وصلوا إلى درجة من غيبة الوعى .. أو العجز عن الوعى" ! (٨٧)

وتستفز هذه الأحوال حاسة الناقد الحزين فتحتد نبرته ، ويدين ما كان يرين على هذا الإنتاج من الركاكة والثثرة والابتذال، متخفيا وراء واجهات زائفة براءة: مضادة النمطية ، قتل الأب ، التحرر من القبلى ، اكتشاف الآتى واليومي ، كسر التابو ! لكنه يباغتهم فى عقر دارهم ، ويعتصر نصوصهم الهزيلة فلا يخرج منها بعد نقدها إلا بـ "خفى حنين" ! (٨٨) ،

وكيف لا يأسى على عسرى وهو يرى أن هؤلاء الدعاة الأدعياء للشعر قد انحدروا إلى ارتكاب سيئات تصل إلى حد الجرائم؛ فيصورون الفعل الجنسى بصور شديدة الإسفاف والابتذال .. تؤدى إلى انتهاك القيم الأخلاقية والاجتماعية انتهاكا يتباهون به ؛ لأنهم يرونه لونا من كسر "التابو" برغم ما يثيره ذلك كله من العزوف عن هذا الإنتاج ، والتقرز منه! (٨٩)

وكان له بعد أن هدمهم فنيا ، أن يعترف بصوت عالٍ واثق : "إننى أنطلق هنا بالذات من منطلق أخلاقى فليس مطلوباً فى الأدب - وليس مقبولا منه - أن يكون لا أخلاقيا . وخاصة إذا كان لا يحمل من عناصر الأدب إلا كونه لا

أخلاقياً" ! (٩٠) واستمر يهاجم رفضهم للقيم والتقاليد ، كما يفتخر بذلك المفرطون منهم ! كما بأسى لامتداد إسفافهم إلى الولع الغريب بالحديث عن عمليات الإخراج البيولوجي ، ودورات المياه وما فيها . . . وعن كل ما يثير التقزز والغثيان !! هذا الإسفاف الذي دعا أدبيًا مرموقًا : "خيرى شلبى" إلى أن يجأر ويحذر : أصبح الشعر مبصقه يتقيأ فيها مريض الشعر علله وأمراضه الشخصية ! (٩١) ،

ولكن على عثرى فى غمرة غضبه على من انهار حلمه على أيديهم لا يفوته أن يشير إلى استخدامهم لبعض "التقنيات" مثل اختلاف أحجام الحروف الطبيعية فى كتابه بعض الكلمات ، أو كتابة بعض الحروف بكلمات منقطعة ، أو استعارة نظام "التعليقات" ، ثم يقوم ذلك كله تقويمًا نقديًا يبين أنهم مسبقون فيه ، وأن كيفية توظيفه لم ترق إلى مستوى الجودة .

وبرغم تلك النظرة الرشيدة المنصفة بدا هؤلاء كأنما يجبرونه على الخروج عن طبيعته الوقور وحسه الرهيف ، لذلك نقم عليهم تضخم إحساسهم المرضى بالذات ، وانتحالهم لأنفسهم شخصيات الرسل والفلاسفة ، وإطلاقهم على ما يكتبونه أحاديث أو إشراقات ! كما تصدى لمحاولتهم المرضية الغريبة لإبراز أسمائهم فى نصوصهم فى طابع استعلائى مرفوض ، دفعهم إلى التطاول على قمم أدبية ونقدية نهضت على أكتافها القصيدة العربية الحديثة إبداعًا وتنظيرًا ! (٩٢) ،

١٢-٢

يختم الناقد تلك المحاولة التى تصدى خلالها لهذا المولود الهجين بمجموعة من الملاحظات / السهام النقدية التى تقوض

بنيانهم الذى هموا فيه بما لم ينالوا : فهو يبرز التناقضات التى قام عليها ؛ كالتناقض البدهى الأول فى المصطلح ذاته بين عنصره : "القصيدة" و"النثر" !

ثم يدحض تناقضاً آخر طالما تشدقوا به يتمثل فى تبرير مشروعية "قصيدتهم" باسم الحرية ، فى الوقت الذى ينكرون على المثلثى حريته فى رفض ما يبدعونه من أشكال غريبة تتسم بالسوقية والثرثرة والابتذال ! كما يدحض موقفهم من قضية الوضوح فى الشعر ؛ فهم ينتقدونه بضراوة لدى غيرهم ، أما لديهم فهم يعدونه - برغم ركاكته وابتذاله - "آية من آيات الحيوية ومظهراً من مظاهر العبقرية واكتشافاً للأنى ونفيّاً للتجريد" ! وآخر هذه التناقضات التى يبرزها على عثرى هو التناقض بين التنظير والإبداع ؛ فالتنظير يبشر بحلول رائعة وبديعة لكل مشاكل الشعر العربى ، على حين يخفق التطبيق الإبداعى فى ذلك إخفاقاً تاماً ! (٩٢) ،

ويحمل "على عثرى" النقد غير الرشيد الذى صاحب تلك الحركة وزرّ ما أصابها من جموح ونزق ؛ حيث غداها برؤى مشوشة ، وأحكام لا تستند إلى مرجعية موضوعية. وبالف فى الإشادة بها ، والتبرير لكل تجاوزاتها ! ، بل إن موقف النقاد الكبار الذى لمس على عثرى برفق ؛ تراوح - إزاء تطاول هؤلاء عليهم وابتزازهم لهم - بين اللين والشدّة ! وربما كانوا مدفوعين فى موقفهم بالرغبة فى إثبات أنهم ليسوا أقل قدرة على التطور ومجاراة تيارات الحداثة من كتاب قصيدة النثر من الشباب ، أو لعلهم منوا أنفسهم - فى أفضل الأحوال ، بالأمل المراوغ فى أن تسفر هذه الحركة فى النهاية عن شئ ذى بال ! (٩٤)

وبعد ، فقد انتهت تلك الرحلة العلمية الخصبة الرائدة

التي حددت الهدف وحققته ؛ ببيان مدى أصالة حركة الشعر الحر ، ومدى ارتباطها بموروثنا الأدبي ، ثم بتحديد الأسس الفنية للشكل الموسيقي للقصيدة الحرة .

وخلال تلك الرحلة أضاء "على عشري" قضايا أدبية كثيرة كانت محل خلاف وحوار منها نشأة الشعر الحر ، وميلاده ، وتاريخ شيوعه . كما اهتم بالأسس الموسيقية التي يقوم عليها ، واجتهد في تحديد ملامح إطار عام للشكل الحر ، يهدف إلى وضع مصطلحات عروضية خاصة به . . بدأ في "صك" بعضها خلال تناوله لهذه الأسس والأنماط الإيقاعية لها: من بسيط ، ومركب ، وممزوج ، ثم النمط المتعدد الأوزان ، والنمط المزدوج الشكل . . كل ذلك من خلال تطبيقات نقدية بدیعة تقنع بالمصطلح وتساعد على ذیوعه . ثم كانت ملاحظته الدقیقة التي ظلت تشغله على امتداد البحث ، وهي إلحاحه الدائم على رسم وجهة جديدة مثمرة للحوار ؛ بحيث لا يدور بین رفض أو قبول ، وإنما يستشرف آفاقا أوسع للتجربة ، تقوم عطاءها وتجبر نقصها !

* *

السَّفر الآخر

الرؤية النقدية لدى على عشرى

يتسم نقد "على عشرى" فى مجموعه بالإحاطة الشاملة بموضوعه ، والمنهجية الواضحة فى تناوله ، والدقة الزائدة فى تمحيص معلوماته ، وفحص أدواته تجاه القضايا التى يدرسها . كما يتميز هذا النقد بلغة أدبية عذبة ودقيقة ، ناصعة وواضحة . تكاد تجعل من نقده نصا إبداعيا موازيا لما يتناوله. ولعل شيئا من ذلك يشف عنه قوله عن الدكتور غنيمى هلال : "الريادة لا تعنى مجرد سبق الزمنى إلى الاهتمام بهذه القضية أو تلك . فذلك لا يعنى فى النهاية شيئا ما لم يقترن بوضع أسس علمية صارمة ، وبلورة مفهوم علمى محدد . ووضع مناهج علمية دقيقة يلتف حولها التلاميذ والمريدون" (١)

لذلك استصفى "المريد" من "شيخه" أعظم ما فيه وأكثره نبلا ، وأشمله نظرة وأخزره عطاء . فهو يعجب بقلقه العلمى وبقتله ، ويتخذهما نهجا هاديا له . يتضح ذلك من مقارنته بين الطبعة الأولى والثالثة لكتاب الدكتور غنيمى "الألب المقارن" حيث صارت هذه ثلاثة أمثال تلك (٢) . كما يترسم خطاه فى تناول الموضوع الواحد فى أكثر من مؤلف . لكنه فى كل تناول يلقى عليه أضواء جديدة ، وينظر إليه من زوايا طريفة. وكثير من ذلك قام به على عشرى فى تناوله المثرى لعدد من القضايا التى أرهص بها إبداعه المبكر فى "موسيقى الشعر الحر" (٣) .

أما حرص د . غنيمى على التدقيق والتأصيل العلمى فقد ملك على "على" أقطار نفسه ، وسار فى عروقه مسرى الدماء ، ودعاه ذلك إلى الاستطراد فى ذكر الطرائف التى تؤكد ذلك

لدى أستاذه ، كما تعكس إعجابه الزائد به . ومن ثم تدفعه إلى
المنافحة عنه تجاه من عدوا ذلك منه نوعا من الإقراض (٤) .
ولعل ذلك كله كان وراء اتخاذ أستاذه مثلاً هادياً يحتذيه ،
حتى صارت الدقة الزائدة منهجا يأخذ به ، وديدنا لا يستطيع
التخلي عنه ، وهذا ما سوف نلمسه طوال مشواره النقدي .

٢-١

عند إشارته إلى كتاب محمد روجي الخالدي : "علم الأدب
عند الإفرنج والعرب وفكتور هوجو" ؛ يرى من الضروري
ملاحظة أن الكتاب نشر أولاً على حلقات في مجلة "الهلال"
(١٩٠٢-١٩٠٤) ثم صدرت طبعته الأولى عن مطبعة الهلال
بمصر عام ١٩٠٤ ، دون إثبات لاسم المؤلف الذي لم يُذكر إلا في
الطبعة الثانية عام ١٩١٢ الصادرة عن المطبعة ذاتها (٥) .

وفي تتبعه للمقالات التي مهدت لنشأة الأدب المقارن ، كانت
الدقة الزائدة هي منهجه ؛ فهو يفصل القول في البحث المطول
الذي نشره خليل هندأوى في الرسالة على أربع حلقات (٦) بعنوان
: "ضوء جديد على ناحية من الأدب العربي ، اشتغال العرب
بالأدب المقارن " ، ثم يعقب هذا التعقيب الدقيق : "ولعل خليل
هندأوى هو أول من استخدم مصطلح الأدب المقارن في العربية ،
ووضعه في مقابل أصله الفرنسي .. وهذا أهم ما في البحث ، بل
لعله أهم من البحث ذاته" (٧) .

وقريب من ذلك تعليقه على مقالات "قحري أبو
السعود" (٨) : "تدور هذه المقالات حول القضايا والموضوعات
التي تناولها الأدبان العربي والإنجليزي . ولكن الكاتب لم يهتم
بالمقارنة بينها في الأدبين فضلاً عن أن يهتم ببيان الصلة

التاريخية ، أو يتناول التأثير والتأثر بينهما" . ثم يضيف في تعليقه : "وقد أضاف المؤلف ابتداء من المقالة التاسعة (أول سبتمبر ١٩٣٦) إلى العنوان الأساسى لكل مقالة عنوانا جانبيًا هو : فى الأدب المقارن"^(٩) ، وهو يحتفظ - فى أدب - على تحديد "بدايات" مبالغة فى التأكيد لنشأة "الأدب المقارن" ، من مثل تدريسه على يد "جان مارى" لطلاب القسم الفرنسى بآداب القاهرة عام ١٩٢٩ . أو الذهاب بتلك النشأة إلى "الطهطاوى" أو "على مبارك" بل إلى "الفارابى" و"ابن رشد"^(١٠) .

وعند تناوله للإطار العام لكتاب د. غنيمى الرائد : "الأدب المقارن" ؛ يشير إلى محوريه الأساسيين : تاريخه ، ومبادئ البحث فيه ، ووفقا لذلك انقسم الكتاب إلى قسمين : يحمل أولهما فى الطبعة الأولى عنوان "الأدب المقارن" وهى عنوانة غير دقيقة ؛ لأنها عنوان الكتاب بقسميه ، وهو ما تداركه المؤلف فى الطبعة الثالثة ، فعُدل العنوان إلى "نشأة الأدب المقارن" ، الوضع الحالى لدراسته" . وهو عنوان يضم عناوين الفصول الأربعة التى يتألف منها الباب الأول فى هذه الطبعة . وكان قد زاد على هذه الفصول فى الطبعة الأولى فصلا خامسا قبلها عنوانه "تعريف بالأدب المقارن" . ثم عاد فأسقطه فى الطبعة الثالثة ، وجعل مانتة مدخلا عاما للكتاب .. أما القسم الثانى - أو الباب الثانى فى الطبعة الثالثة - فيحمل فى الطبعة الأولى عنوان "قروع البحث فى الأدب المقارن" وفى الثالثة "بحوث الأدب المقارن ومناهجها"^(١١) . تجلت دقة على عشرى الزائدة ودأبه ، فى تتبعه لأيسر الاختلافات فى بعض العناوين وهذا ما نلمسه فى تتبعه لكتاب د. غنيمى "ليلي والمجنون فى الأديين العربى والفارسى" ؛ فهو

يلحظ جذوره الأساسية ممثلة في إشارة سريعة إلى موضوعه في الطبعة الأولى للأدب المقارن (١٩٥٣) ، لكن تلك الإشارة تعهدا صاحبها بالرعاية والإنضاج حتى غدت كتابا تُجاوز صفحاته الثلاثمائة في طبعته الثانية التي صار عنوانها "الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، دراسات نقدية مقارنة حول موضوع ليلي والمجنون في الأدبين العربي والفارسي" (١٢) .

ولم يقف الخلاف بين الطبعتين عند تغيير العنوان أو زيادة بعض الفصول ، وإنما تجاوز ذلك - كما يلاحظ على عسرى - إلى إعادة النظر في بعض الآراء والأفكار ، كقضية الوجود التاريخي لقيس التي كان د. غنيمي مترددا في حسمها في الطبعة الأولى ، لكنها عاد فحسمها بعد تمحيصها ، وحشد الأدلة لإثبات وجوده (١٣) .

ويظل تعامله النقدي يعكس مدى الدقة المتحنتة التي لا تدع شيئا دون أن تمحصه ، وتذكر كل ما قيل حوله ، حتى لو بدا في نظر البعض هامشيا . فعند تناوله لمسرحيتي شوقي وعبد الصبور (١٤) عرضت مسألة "وجود المجنون" فما كان منه إلا أن استغرق في تمحيص القضية ابتداء من إنكار طه حسين له (١٥) ، وكذلك د. مندر ، ود. طه وادي ، ود. شمس الحجاجي . ثم تطرق إلى وجهة النظر الأخرى ممثلة في د. غنيمي هلال في كتابه "الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية" الذي أثبت وجوده بأدلة يصعب دحضها . وكذلك كان الأستاذ عبد الستار فراج في مقدمة تحقيقه لديوان المجنون . كما لم يفته أن يشير إلى أن من الذين شككوا في وجود المجنون ، عبد الصبور ذاته !

وظل موضوع قيس يشغله لدرجة أنه تبنى دراسة لمحمد سعيد رسلان عنوانها "مجنون ليلي حقيقة أم خيال" ، ثم كتب مقدمتها التي تتم عن تأييده لما فيها من تأكيد لوجود قيس ، وإفاضة في الحديث عن شخصيته وعن شعره .

ثم يشير إلى أن اهتمام د. غنيمي ببيان الصلة التاريخية في أبحاثه التطبيقية ، لم يشغله عن المقارنة الفنية بين طرفي المقارنة ، بل تجاوزه إلى "تأصيل القضية تأصيلا نظريا ، بيّن فيه قيمة النص ، لا في مجال الدراسات الأدبية المقارنة التطبيقية فحسب ، بل في استخلاص القواعد النظرية" (١٦) .

وفي إحاطة شاملة واستقصاء رائع ، يفيض على عشرى في الحديث عن تأثير غنيمي هلال في الدراسات المقارنة لدى تلاميذه المباشرين وغير المباشرين . كما يشير - في أدب جم - إلى تأثير أحدهم البين بالدكتور غنيمي مع أنه "لم يذكر كتابه ضمن ما أورده من مراجع" (١٧) . ولذلك يشيد بمن تأثر "وأشار إلى كتاب د. غنيمي أكثر من مرة" (١٨) . وليت الإشادة هنا سبقها لوم لمن أفاد ولم يشر !

- ٢ -

١-٢

في تمهيده الطويل الذى سبق دراسته : "السندباد فى رحلته الثامنة" نلمح تجسيدا بارزا لهذه الدقة فى قوله : "اعتمدت هنا على نصين للقصيدة ، أولهما النص المنشور فى "الناى والريح" طبعة دار الطليعة ص ٧١ ، والآخر المنشور فى "ديوان خليل حاوى" طبعة دار العودة ١٩٧٢ ص ٢٢٥ .

وبين النصين خلاف ملموس في بعض المواضع ، والنصان معاً مختلفان عن النص المنشور في "الأداب" عدد ٦ ، ٧ ، ٨ سنة ١٩٥٨ اختلافاً كبيراً^(١٩) .

ثم يورد بعض أشعار "حاوى" مرتين ويعلق على ما بينهما من اختلاف : "ولا شك أن نص الديوان أبعد عن الركاكة من نص "النأى والريح" . وقد كانت طبيعة السندباد غير المستقرة في الشاعر الراحل تدفعه دائماً إلى إحداث كثير من التعديلات والتتقيحات في قصائده مع كل نشر جديد لها"^(٢٠) .

وفي قراءته لآخر ما أبدعه صلاح عبد الصبور قبل رحيله ١٩٨١ "عندما أوغل السندباد وعاد" التي نشرت في "العربي" الكويتية أكتوبر ١٩٧٩ - يقرر أنه اعتمد على النص المكتوب بخط الشاعر ، والمنشور في "وداعا فارس الكلمة" الصادر في ذكرى الشاعر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ . ثم يضيف : "يبدو أن النص المنشور في "وداعا فارس الكلمة" كان من التجارب الأولى للقصيدة - بخط الشاعر - قبل أن يضعها في صيغتها الأخيرة . ولذلك يشيع فيه بعض الخلل العروضي"^(٢١) .

وفي تعليقه على قصيدة "تجريدات" من ديوان عبد الصبور "الإبحار في الذاكرة" يقول^(٢٢) : "كانت القصيدة في الطبعة الأولى للديوان - نشر دار الوطن العربي - هي آخر قصائد الديوان . ولكن طبعة الأعمال الكاملة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب أعادت ترتيب القصائد في الديوان ، بحيث لم تعد "تجريدات" هي آخر قصائده بل حلت محلها قصيدة "الموت بينهما" . ولا أدري إذا كان الشاعر هو الذي أعاد ترتيب القصائد قبل وفاته في الطبعات التي تلت

الطبعة الأولى ، وسبقت طبعة الهيئة ، أم لا ؟ حيث لم يتح لى إلا الاطلاع على هاتين الطبعتين . على أية حال ، فليس من حق أحد إعادة ترتيب القصائد فى ديوان ما سوى الشاعر نفسه ، فقد يكون لهذا الترتيب من الدلالات ما لا يدركه الشاعر نفسه عند تبني هذا الترتيب ، وما قد تتكشف أسرارها بعد حين . كما هو الشأن بالنسبة لترتيب قصيدة "تجريدات" فى آخر "الإبحار فى الذاكرة" .

وفى موازنته بين شوقى وعبد الصبور فى ليلى والمجنون يتساءل : هل استطاع الأخير أن يحقق ما عجز عنه شوقى ؟ أو بعبارة أخرى هل يعكس الفارق فى المستوى الفنى بين ليلى والمجنون عند كليهما ذلك البون الشاسع بين المناخ الفنى الذى كتبه فيه كل منهما مسرحيته ؟ ثم يجيب : إن المرء يتردد كثيراً قبل أن يجيب عن مثل هذه التساؤلات بالإيجاب ؛ فالحقيقة أن مسرحية عبد الصبور لم تفضل مسرحية شوقى بنفس القدر التى تفضل به ظروف كتابة عبد الصبور لمسرحيته الظروف التى كتب فيها شوقى مسرحيته^(٢٣).

وفى تقييمه لتأثر عبد الصبور بشوقى يلمح أن (مجنون ليلى) كانت ملء وعى عبد الصبور ، ولا وعيه ، وهو يكتب مسرحيته تلك ، ولكن مسرحية عبد الصبور تبتعد - فى نفس الوقت - عن مسرحية شوقى بنفس القدر الذى تقترب فيه منها؛ فبرغم وضوح استلهام عبد الصبور لشوقى فإن مسرحيته تتميز تميزاً واضحاً عن مسرحية شوقى وهذا سر نبوغ الشاعر وسر عبقريته ؛ حيث يصبح الاستلهام شاهداً من شواهد الأصالة والتفرد^(٢٤) .

ومن مظاهر الوقفات الدقيقة إشارته بترتيب القصائد المختارة ترتيباً تاريخياً وفقاً لتواريخ صدور الدواوين التي اختيرت منها ، فعل ذلك في القصائد المختارة لمحمود درويش في كتاب جديد ضمن سلسلة "الشعر والشعراء" التي تصدرها دار الفتى العربى ، أملة (أن تعيد للشعر جمهوره وترد عنه غربته) ، ثم أشار إلى أن ذلك لا يقدم صورة أمينة لتجربة الشاعر الفنية بشتى أبعادها ومستوياتها فحسب ، وإنما هو بالإضافة إلى ذلك يساعد القارئ على التدرج فى التلقى ، ومتابعة التطور الفنى للشاعر الذى تطورت أدواته الشعرية تطوراً هائلاً خلال عقد زمنى واحد ، أى ما بين عام ١٩٦٠ الذى صدر فيه ديوانه الأول "عصافير بلا أجنحة" وعام ١٩٧٠ الذى أصدر فيه ديوانيه اللاحقين : "العصافير تموت فى الجليل" و"حبيبتى تهض من نومها" ؛ إذ أنه برغم تدرج هذا التطور يبدو - لفرط عمقه - كما لو كان قد تم طفرة ، و"لا شك أن شطراً كبيراً من سرعة هذا التطور يعود إلى قوة التحام الشاعر بقضيته وتطوراتها السريعة المتعرجة ، وتفاعل شعره مع هذه التطورات من ناحية ، وانفتاحه النهم على التيارات الأدبية والثقافية المختلفة ، وتفاعله معها من ناحية أخرى" (٢٥) .

- ٣ -

١-٣

يحمل على عثرى إكباراً عميقاً للأساتذة الرواد ، وتقديراً زائداً لدراساتهم الرائدة التى يفيد منها الكثيرون . . ولا يذكرون ! كما يشيد إشادة مستمرة بدقتهم التى يراها جديرة

بالاحتذاء • يجسد ذلك موقفه من الأستاذ عبد الرازق حميدة في "قصص الحيوان في الألب العربي" والأستاذ حامد عبد القادر في كتابيه : "القصص الحيواني" و "كلىة ودمنة فى الآداب الشرقية والغربية" ، اللذين تزامنا فى الصدور مع كتاب "حميدة" •

وتدفعه الدقة التى احتذى فيها هؤلاء الرواد إلى مضاعفة الجهد للوصول إلى الحقيقة ، دون أن يتأثر بما أشيع حولها من مأخذ تؤدي إلى ضعفها ؛ وهذا ما فعله فى الأخذ برأى الأستاذ حميدة فى ترجمته لـ (FAPLE) إلى خرافة ، برغم رفض كثير من الباحثين لهذه الترجمة ؛ مستدركا بأننا نستخدمه فى العربية بمفهوم أقل اتساعا من نظيره فى اللغات الأخرى (٢٦) •

وتعود الدقة لتطل علينا فى وضعه ثبنا يضم ترجمات "كلىة ودمنة" إلى أكثر من عشرين لغة ، أخذه من كتاب "كلىة ودمنة" للشيخ إلياس خليل زخريا (٢٧) •

ثم نراه يثبت ما يحكيه القدماء من رفض (برزويه) قبول مكافأة مالية من الملك ، أملا جعلها أدبية • بأن يطلب الملك من وزيره "بُرْزُ جَمَهْرُ بن البختكان" أن يكتب قصته ، وأن يجعلها باباً يُوضع فى بداية الكتاب • فاستجاب الملك ووضع هذا الباب قبل باب "الأسد والثور" • وهو أول أبواب الكتاب • كما يثبت ما ذكره البعض : "انظر باب بعثة برزويه إلى بلاد الهند من كتاب كلىة ودمنة ترجمة ابن المقفع ص ١٥-٢٠" • ثم يعلق على ذلك بقوله : " وهذه المقدمة غير الباب الذى طلب برزويه كتابته عنه وتصدير الكتاب به • فهذا الأخير يحمل عنوان : "باب برزويه ترجمة بُرْزُ جَمَهْرُ بن البختكان" (٢٨) •

وعند إشارته إلى مقالة "اليوت" المشهورة ، يقرر أنها ترجمت إلى العربية أكثر من مرة ، وممن ترجموها الدكتور لطيفة الزيات تحت عنوان "التقاليد والموهبة الفريدة" ضمن مجموعة مقالات ترجمتها لـ "اليوت" تحت عنوان "مقالات في النقد الأدبي" مكتبة الأنجلو دوت ، وترجمها الدكتور "منح خورى" تحت عنوان "التراث والموهبة الذاتية" فى كتابه "الشعر بين نقاد ثلاثة" ، بيروت ١٩٦٦ ، كما لم يفته أن يشير إلى خطأ من جعل تاريخ نشر تلك المقالة عام ١٩١٧ . ويثبت التاريخ الصحيح لنشرها وهو عام ١٩١٩ (٢٩) .

وفى بحثه عن "البعد التراثى للهوية القومية" يبدأ مباشرة فى تحديد المراد من "الهوية" ، فالمصطلح على قدر غير يسير من الغموض والالتباس ، وصعوبة تحديد المدلول ، على الرغم مما قد يوحى به ظاهره عند النظرة الأولى . . . فهل هذه الهوية تنحصر فى البطل القومى الذى يجسد آمال الأمة ؟ أم أن تخوم المصطلح تتسع لتستوعب كل ما يحدد ملامح الشخصية القومية ؟ وتزداد مشكلة تحديد المصطلح صعوبة حين يتعلق الأمر ببيان دور التراث فى تحديد ملامح هذه الهوية القومية ؛ حيث يتشابك مصطلح الهوية القومية مع مصطلح جديد هو مصطلح البعد التراثى بوصفه من مكونات هذه الهوية . وتأتى الصعوبة من كون أمتنا أمة متعددة الموارد ، أبدعت على امتداد تاريخها الطويل مجموعة من الحضارات الخالدة ، خُتِمت بالحضارة العربية ذات الطابع الإسلامى ، بروافدها وامتداداتها التى شملت أرجاء الأمة كلها . والتى لا يتناقض الانتماء إليها مع الانتساب إلى غيرها من حضارات سبقتها . حتى أصبح الوجه العربى ذو الطابع

الإسلامي هو الهوية الحضارية لهذه الأمة ، وداخل إطاره . .
تتعاقد كل الحضارات والديانات والأقاليم الأخرى في تواصل
وتكامل حميمين^(٣٠) .

وتتجلى الحسافة في الاحتشاد لدعم هذا الرأي بالاستشهاد
بأقوال كثيرة لـ "أمل دنقل" ينعي فيها على النعرات الإقليمية ،
ويقرر أن المصري يعتبر أن بطله الوجداني خالد بن الوليد
وليس أحمرس ؛ فكل التراث المصري القديم أصبح مجرد
معابد قائمة لا تمثل انعكاساً وجدانياً حقيقياً على مشاعر الناس .
وذلك بعكس التراث العربي الذي يأخذ أحياناً شكل التراث
الإسلامي ، وترجع أهمية هذه الشهادة التي حرص الناقد
على أن يسجلها بعبارة صاحبها وبشيء من التوصيل ؛ إلى كون
صاحبها ليس ممن يتعصبون للإسلام بما هو عقيدة ، بل ليس
ممن يتحمسون له بهذا الوصف ، وإنما هو يتحمس له بوصفه
هوية حضارية ، وبوصفه عنصراً أساسياً من عناصر الهوية
القومية للإنسان العربي .

ولذلك كان إدراكه لتلك الأهمية البالغة للبعد التراثي وراء
عكوفه على تراثه ، يمتاح منه بوعي فذ ما يحقق هذا الهدف ،
 ويفجر ما يزر به هذا التراث من طاقات فنية هائلة قادرة
على الوصول إلى وجدانات الناس ، دافعة لهم إلى اعتزازهم
بهويتهم . بل إنه ليثبت ما قاله "أمل دنقل" مؤكداً به أن الهدف
من العودة إلى التراث ليس هدفاً فنياً فحسب ، وإنما هو في
جوهره هدف قومي يتمثل في إيقاظ الشعور بالانتماء للأمة ،
والافتخار بأصالة الحضارة ، فضلاً عن الإسهام في توير
القصيدة العربية^(٣١) .

لكن "على عشرى" إذا كان لم تفتحه الإشارة إلى أن
 "خزينة عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي نشر مسلسلاً ما بين
 عامي ١٨٩٨-١٩٠٢ (٣٣) ، وذلك قبل نشره في كتاب عام
 ١٩٠٧ - فقد فاتته إثبات المجلة التي نُشر فيها مسلسلاً ، أو
 المطبعة التي طبعت الكتاب ،

- ٤ -

١-٤

يطيل "عشرى" الوقفة النقدية إذا تطالب الموقف ذلك ، كما
 فعل أمام ظاهرة توظيف البعد التراثي لدى جمال الغيطاني ؛
 لأنه وجدها تجربة فريدة لم تقتصر على توظيف الشاعر
 المعطيات التراثية لحمل همومه المعاصرة ، بل وظفها لابتكار
 شكل قصصي يحمل الطابع القومي ووصل به الأمر إلى حد
 الفنتة ببعض روائع هذا التراث ؛ فهو يقول عن (بدائع الزهور
 في وقائع الدهور) : "لقد أسرني ابن إياس ، ولو كنت عشت
 في زمنه لكتبت ما كتب" (٣٤) .

وهكذا اتكأ الغيطاني على البعد التراثي ووظفه لحمل
 ملامح الواقع ، ثم لابتكار شكله القصصي الخاص ، ومن ثم
 جاءت مجموعته القصصية الأولى سنة ١٩٦٩ بعنوان :
 "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" التي تضم خمس قصص ،
 منها أربع وظف فيها التراث في تحقيق الهدفين السابقين ،
 ويفيض على عشرى في تحليل هذه القصص ليعطي كل
 واحدة منها ما تستحقه من إشادة بالشكل القصصي المتفرد لها ،

والمضمون الثرى الذى جعل "تعرية الظلم وكشفه مسئولية جميع القادرين" (٣٥) .

وينوه بإخلاص الكاتب لمنهجه واحتذائه إياه ، عبر مجموعاته القصصية التالية : "أرض أرض - ١٩٧٢" ، "تكرر ما جرى - ١٩٧٧" ، "إتحاف الزمان لحكاية جئبى السلطان - ١٩٨٤" وخلال ذلك كان هذا الشكل المتفرد قد بلغ قمة نضجه فى رواية "الزنى بركات - ١٩٧٤" ، التى وظف فيها المعطيات التراثية توظيفاً رمزياً يحمل هموم العصر ، كما احتذى الأشكال التراثية التى أكسبت القصة طابعاً قومياً ، وذلك من خلال لغة ذات عبق تراثى ، مع بعض اللزمات الأسلوبية القديمة كالدعاء للقارئ ، والإكثار من عبارات مثل قوله : (رب يسرّ وأعن) (٣٦) .

والقصة لا تتكون من فصول وإنما من سرادقات ، يلاحظ على عشرى أن عددها فى الطبعة الثانية ستة مع أن المؤلف أشار إلى أنها سبعة ، "وربما كان ذلك بسبب تعديل فى تقسيمات الرواية" (٣٧) .

وشئ قريب من ذلك راده الغيطانى فى "خطط الغيطانى" ذات المضمون المعاصر والشكل التراثى الذى أدى إلى تقسيمها إلى أحياء ، وميادين ، وأزقة ، وزوايا (٣٨) .

كذلك يقف على عشرى أمام "كتاب التجليات" الذى صدرت أسفاره الثلاثة عن دار المستقبل العربى بين أعوام (١٩٨٣-١٩٨٦) وفيه انعطف الغيطانى صوب مصدر آخر من مصادر التراث هو المصدر الصوفى ، الذى يتضح فى التقسيمات والعنونة ؛ فهو يقسم السفر الثانى إلى "مقامات" : مقام الاغتراب ، مكان الضنى ، مقام الجوى ، أما السفر

الثالث فقد قسمه إلى أحوال : حال الوداد ، حال الفتوة ، حال الوداع^(٣٩) .

٢-٤

لم يفت "على عشرى" التوقف أمام "البعد الاجتماعي" بوصفه أبرز الخيوط في نسيج الشعر المعاصر ، وبخاصة حركة "الشعر الحر" . فتصدى لرصد مظاهره لدى شعراء الحركة المذكورة ، واهتم - كدأبه - بالتصوير ، ولم يُغرق نفسه في المضامين !

بدأ بالإشارة إلى قصيدة الشرقاوى المشهورة "من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى"^(٤٠) ويأخذ عليها الخطائية والمباشرة ، "والثرثرة التى تعد من سمات شعر الشرقاوى الغنائى" . ودعما لهذا الحكم العام الذى يحتمل المراجعة بالنسبة لتلك المحاولة الرائدة - يورد الناقد نماذج كثيرة منها ؛ مشيراً إلى حماسة الشاعر لدعوته وتعبه تطبيقها ، "ولذلك دارت القصائد التى ترصد البعد الاجتماعى حول كفاح الشعوب وتضحياتها من أجل غد أفضل"^(٤١) .

ثم يلحظ على عشرى تطور هذه الرؤية وتحددها لدى بعض شعراء "الواقعية الاشتراكية" كمحمود أمين العالم فى ديوان "أغنية الإنسان" الذى يعد قصيدة واحدة متعددة الأناشيد ، محورها الأساسى رفض الثنائية بين إنسان الكذح وإنسان الربح. هذا الرفض - الذى يتجلى فى صور أخرى فى ديوانه "قراءة لجدران زنزانة" - يرتبط لديه ارتباطاً واضحاً بالبعد السياسى ، أو البعد الوطنى . ويرى أن شعره قد تخلص من بعض ما شاع لدى الشرقاوى من عيوب فنية ، ثم ينبه إلى صوت - لم

ينل حظه - من أصوات "الواقعية الاشتراكية" ، "امترج لديه البعد الاجتماعي بأبعاد رؤيته الأخرى ، كما كان أكثر بعدا عن التقريرية والمباشرة ؛ ذلك هو "محمد مهران السيد" (٤٢) .

وبالنسبة لمحمود حسن إسماعيل ، لم يكتف الناقد بوقفاته التي أضاعت كثيرا من جوانب ريادته ، وعبقريته وما تتميز به من عراقة وجيشان - فنراه يلمس ملمحا نبيلاً من ملامحها يفيض بمحبة البائسين ، ويحرص على انتشالهم من بؤسهم ؛ فمثل بذلك صوتاً من أنقى الأصوات الأدبية وأكثرها التزاماً ، كما كان واحداً من الشعراء الذين ظلوا يبسطون ظلهم العريض على كل حركات التجديد الشعري ؛ حيث كانت له رؤية اجتماعية على قدر واضح من التبلور ، تأثرت بتكوينه الرفي ، وتميزت بالامتزاج بالبعد الديني امتزاجاً فنياً بارعاً ، ويتتبع على عثرى هذه الرؤية فى تجلياتها الفنية تتبعاً بديعاً فى دواوينه ، ابتداء من "أغاني الكوخ" ، ثم "هكذا أغنى" ، و "قاب قوسين" ، و "لابد" ، ، (٤٣) .

ولا يسعنا - أخيراً - إلا أن نشير إلى بحثه غير المنشور "الشعر قول موزون مقفى ، دراسة فى قصيدة النثر العربية وامتداداتها" ؛ حيث تتجلى الدقة والتتبع الرشيد فى تعليقه على ترجمة زهير نجيب مغامس لكتاب (سوزان بيرنار) إلى العربية ترجمة غير كاملة ، فقد صحح ما قاله المترجم من أن الكتاب نشر فى باريس عام ١٩٦٨ ثم أعيد طبعه عام ١٩٧٨ م ، مستدلاً باعتماد أنونيس وأنسى الحاج كليهما عليه اعتماداً كلياً فى تأصيلهما لما دعيا إليه ، وذلك فى طبعته الفرنسية عام ١٩٥٩ . ويتحوط فيظن - فى حياء وإعذار - أن الخطأ ليس خطأ المترجم ، وإنما هو خطأ طباعى ! (٤٤) .

١-٥

فى كتبه ، أو فى دراسته لشاعر ، أو لقضية أدبية ، أو ديوان شعر ، أو لقصيدة متفردة - يتميز "على عشرى" بالعمق ، والدقة ، والشمول ، ورهافة التناول ، وعذوبة اللغة ونصاعتها . تلك الصفات النادرة تجعل قارئه يحس إحساسا عميقا بأن "الناقد" يؤدى رسالة ولا يمارس وظيفة ! فهو يقبل على موضوع نقده إقبال المحب الحبيب ذى الوجدان الثاقب الرهيف الذى يهب نفسه لعمله ، ومن ثم يتاح له أن يعزف بقلمه إبداعا نقديا طريفا ، وأن يعود من إبحاره النقدى بكل نفيس مبهر !

وأيسر طريق للإقناع بذلك كله هو - أولا - إلقاء نظرة يسيرة على بعض كتبه التى تعد "علامات" بارزة فى النقد الأدبى . تاركين التلبث أمامها ، والغوص فى أعماقها لدراسات أخرى أكثر استقصاء واستيعابا .

٢-٥

يمثل كتاب على عشرى "استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر" ^(٤٥) معلما بارزا فى تاريخ النقد الأدبى . فقد احتشد له بأسلحة معرفية ازدادت نضجا وثراء . وتجلت بصورة دقيقة رقيقة فى تناول الموضوع : دقة وإحاطة فى المنهج ، وإبداعا وثراء فى المعالجة . فضلا عن رهافة اللغة ووضوحها وشباعريتها . وأخيرا فى تلك

المصطلحات التي برع في "صنّها" وأغرت الكثيرين بتداولها ، وإلقاء نظرة خاطفة على الكتاب تدعم صدق هذه الدعاوى فقد بدأ "المسّفر الأول" بالحديث عن "علاقة الشاعر بالموروث بين التسجيل والتوظيف" موطنًا لذلك بإجمال عوامل عودة الشاعر العربي المعاصر إلى الموروث معدّدا لها : ما بين فنية ، وثقافية وسياسية ، واجتماعية ، وقومية ، ونفسية ، ثم رصد تطور هذه العلاقة وتراوحها بين "التسجيل" و"التوظيف". وفي "السفر الثاني" تحدث عن مصادر الشخصيات التراثية في الموروث الديني ، والصوفي ، والتاريخي ، والأدبي ، والفلكلوري ، والأسطوري .

وفي حديثه عن "تكنيكات" توظيف الشخصية التراثية ، في السفر الثالث ؛ يلاحظ أن الشاعر قد يستعير من هذه الشخصية صفة ، أو حدثا ، أو قولا ، أو انطبعا عاما عنها ، كما أنه قد يتحدث من خلالها ، أو إليها ، أو عنها ، أو يلتفت ويراوح بين هذه الأساليب ، أما أنماط توظيف الشخصية فقد تكون عنصرا من صورة جزئية ، أو معادلا تراثيا لبعد من أبعاد التجربة ، أو محورا لقصيدة ، أو عنوانا على مرحلة .

ثم يختم بحثه في السّفر الرابع بالحديث عن المزالق التي تهدد هذا الاستدعاء ، كغربة الشخصية المستدعاة على وجدان المتلقي ، والغموض الذي يلف الجوانب التي استدعاها، وتكديس الشخصيات في القصيدة ، وخطر طغيان الملامح المعاصرة أو التراثية كليهما على الشخصية ، والتأويل الخاطي لما تشعه الشخصية من دلالات نمطية في استدعائها . ولن نستغرق في تناول ذلك كله ؛ لأن كثيرا من مفردات الكتاب أنصحبها الناقد واتخذها أساسا لبحوث كثيرة تناولنا نقرده

في معظمها من ذلك بحثه " استلهم شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام في الشعر العربي المعاصر" ^(٤٦) فقد كان إنضاجًا لتأوله هذا الاستدعاء في الكتاب لدى شوقي ومحرم عبد الصبور ، ^(٤٧) وكذلك كان كتابه "الرحلة الثامنة للسندباد" تطويرًا ناضجًا لحديثه عنه في ذلك الكتاب ^(٤٨) ، ومن ثم تناولنا مثل هذه الإرهاصات في الصور الأخيرة الناضجة التي صارت عليها ،

لكن ذلك لا يتسببنا ضرورة التتويه بأشياء كثيرة في الكتاب تستحق التوقف والتناول ، خاصة تلك التي حوت تحليلاته النقدية المتفردة للنصوص الأدبية كتحليله لـ "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" ^(٤٩) والنصوص التي وظفت شخصية الحلاج لدى البيهقي وعبد الصبور ^(٥٠) ، ثم مسرحية "تأثر الله" للشرقاوي ^(٥١) و"محاكمة رجل مجهول" ، للدكتور عز الدين إسماعيل ^(٥٢) ، تلك التحليلات التي انطلقت للتعامل المباشر مع النص ، و"قراءته" قراءة كاشفة ، دقيقة وناصعة ، بعيدة عن الإلغاز والتعقيد ، تعبد الطرق ، وتقيم الجسور بين القارئ والمبدع .

٢-٥

أما كتابه "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" ^(٥٣) فيجسد إدراكه منذ وقت مبكر للمهمة الخطيرة - الجلييلة - الناقد الأدبي في عصرنا الحديث ، من حيث الأولويات - أو الضرورات - التي ينبغي أن تتقدم اهتماماته ، ومن ثم لم يُغرق القارئ في "النظريات" وإنما جعله يتذوق ثمرتها ، وجلس معه - لا أمامه - يُقبض عليه مما اهتدى إليه وأعجب به في النص الأدبي . ومثل ذلك - منه ومن نقاد غيره -

محاولات جادة لإيجاد جسر بين المبدع والمتلقي ، تتحرك عليه العلاقة بينهما نحو الاقتراب والتواصل . بعد أن تكاثرت العوامل التي تسببت في انقطاع الصلات بينهما .

وضع الناقد يده فى يد قارئه فى حنو وإخلاص ليشركه فى ردم الجفوة المفتعلة بينه وبين المبدع ، ويسهم فى تمهيد طريق يصل بينهما . ودون تفاؤل مفرط أو حذر مبالغ فيه ، بدأ يعرض على القارئ العقبات التى تحول دون هذا التواصل ، والتى يجب إزالتها أو التقليل من آثارها . .

تحدث عن مفهوم القصيدة الحديثة ، والصعوبات والعقبات التى تعترضها ، وتمنع تذوق القارئ لها ، وجعلها قسمة بين هذا القارئ والمبدع والناقد ، ثم أشار إلى ما تتميز به القصيدة من تفرد ، وخصوصية ، وتركيب ، ووحدة ، وإيحاء . كما توقف أمام خصائص اللغة الشعرية من حيث القيمة الإيحائية لأصواتها ، وألفاظها ، وبناء جملها . . وعن كل ما يحيل هذه اللغة العادية إلى لغة غير عادية / أدبية ؛ من اعتماد على الصورة ، والتشخيص ، وتراسل الحواس ، ومزج المتناقضات . . ثم اتخذ الرمز أسلوباً فنياً تعتمد عليه القصيدة الحديثة .

وتوقف طويلاً عند "المفارقة التصويرية" التى تبرز التناقض بين طرفين شأنهما الاتفاق والاتسجام . وكذلك عند الموسيقى ، والتكنيكات المسرحية والروائية فى القصيدة الحديثة . كل ذلك فى أسلوب يعكس ثقافة نقدية واسعة تشي باقتدار صاحبها على ارتشاف أعذب ما فى النص . وكثير من ذلك يتصل بمنهج هذا البحث ، وسيتم تناوله فى موضعه المناسب .

أما مؤلفاته البلاغية (٥٤) - برغم جدتها وجديتها وأهميتها
- فهي تحتاج وقفة طويلة لإبراز تفردھا ٠٠

- ٦ -

٦-١

وأمام الكتاب الثالث الذى نتوقف عنده : "الرحلة الثامنة
للسندباد" ينبغى أن تطول الوقفة ؛ لأنه جهد جاد ومراجعة
دعوب ورغبة ملحة فى الاكتمال ، وإنضاج الخطرات النقدية
التي بدت له وخيلته فى بدايات مشواره النقدى .

مثل "السندباد" جزئية من عشرات الجزئيات التي مرت
به خلال تلك البدايات، لكنه وجدھا خليقة بمعالجة أكمل
وأشمل. فترث أمامھا طويلا وأنضجھا حتى غدت كتابا بديعا ،
عالجھا فيه علجا نقديا دقيقا مستوعبا .

لم يحظ "السندباد" فى "موسيقى الشعر الحر" بأكثر من
وقفات سريعة تشير إلى اتخاذه رمزا لمعاناة الشاعر فى
الإبداع، كما فعل صلاح عبد الصبور . أو جعله مرادفا لعذاب
السفر وآلام الاغتراب عند البياتى . لكن الناقد الواعد التقط
هذه الوقفات ووسع مداھا قليلا فى دراسته "استدعاء
الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر" .

ثم عاد - مرة ثالثة - فعكف عليها عكوبا منقبا دعوبا ،
كان الكتاب المشار إليه أهم جناھ ٠٠ وأروع تخليد لمن أثره
بالإهداء : "خليل حاوى، سندباد عصرنا الحزين ، فى رحلته
الأخيرة بلا عودة" ١ .

لقد اختتم السندباد برحلته السابعة حياة تقاذفته فيها الأهوال؛ فكانت هذه الرحلة "غاية السّقرات وقاطعة الشهوات" على حد قول المؤلف المجهول له "ألف ليلة" ! فخلد إلى الراحة في بغداد ، بعد أن وهنت عزيمته وفتر حماسه . لكنه يُعث بعد عدة قرون رِيَّانَ الشباب ، وافر العنفوان ، عارم الحماس ؛ ليقوم برحلته الثامنة التي كانت أعجب وأروع من كل رحلاته السبع السابقة ؛ لأنها كانت رحلة فنية عبر بحار "الرؤية الشعرية" لشعرائنا . حيث تقمص الشاعر العربي المعاصر شخصية السندباد ، وأطلق شراعه في بحار المعاناة والكشف الشعري . فاكشف أغوارا وأصقاعا شعورية ونفسية وفنية وحضارية أكثر غنى وعمقا وغرابة من كل ما اكتشفه في رحلاته السابقة^(٥٥) . وعاد منها بكنوز ونفائس أثمن من كل ما عاد به من هذه الرحلات السابقة من أموال وجواهر . وصادف عجائب وأخطارا أكثر إثارة من كل ما رأت عيناه قبلا .

٦-٢

بعد هذا الافتتاح المثير ، يلحظ على عشرين التصادف العجيب في اتفاق مدة هذه الرحلة الفنية للشعر الحر مع زمن الرحلة السابعة للسندباد ؛ فكلتاها استغرقت (٢٧) سبعا وعشرين سنة . ويشير إلى أن انجذابه إلى تلك الرحلة كان بذات القوة التي شدته إليها - صغيرا - رحلات السندباد السبع، ثم إلى رغبته الجارفة في تتبعها ، ورصد أبعادها وأطوارها رصدا فنيا . "ولكن مشاغل كثيرة لم تتح لي هذه الفرصة ، فضلا عن أن الرحلة لم تكن قد تبلورت معالمها بعد بالقدر

الكافى لرصدها وتتبعها تتبعاً أميناً ، ومع ذلك حاولت تحقيق بعض الإشباع لهذه الرغبة ، بتجميع ما يتصل بها من نصوص وكتابات ، وتدوين بعض الأفكار والملاحظات عنها ، بالإضافة إلى نشر بعض المتابعات الفنية العابرة لبعض جوانبها ، حيث نشرت مقالا أو مقالين عن بعض ملامحها ، كما تعرضت بشكل عابر لملامح أخرى منها فى كتاب أو كتابين^(٥٦) .

ولكن ذلك لم يرو ظمأ القديم ، وإن كان نوعاً من الهدفة له . وظلت هذه الرغبة العارمة تتوشه من وقت لآخر، حتى جاءت النهاية الفاجعة الدامية المثيرة، بانتحار "خايل حاوى" عام ١٩٨٢ ، عقب انهياره شخصياً ، واستلاب وطنه لبنان فى الاجتياح الإسرائيلى الدامى له . وقد حتمت هذه النهاية الاستجابة الفورية للرغبة الحادة الكامنة فى الأعماق ، فقد كان "حاوى" من الشعراء الذين افتنن بهم ناقدنا منذ وقت مبكر ، كما كان واحداً من أعظم من تقمصوا شخصية السندباد. وقد كتب إليه مغرباً بإنجاز ما لديه - ولم يقله - عن السندباد ؛ فكان الكتب حصاد طيباً لمخزون وفير من الإعجاب، والمتابعة ، ورهافة تناول ودقته . .

- ٧ -

١-٧

بدأ على عشرى "الرحلة الثامنة" لحاوى بالإشارة الخاطفة إلى ما فصله فى "استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر" من ضرورة استناد التجديد إلى

التراث واعتصامه به ، وأهمية قيام تفاعل خلاق بينهما ، ، قد ينتهى بأن يستعير التجديد من التراث ومعطياته موضوعات وأدوات يشكل بها رؤيته المعاصرة ؛ فهو يتأثر بالتراث ويؤثر فيه ، ويقرأه "قراءة" طريفة تتسع لتأويلات ومحلولات ورؤى جديدة. و"هذه الحركات التجديدية ذاتها لا تلبث أن تصبح جزءا من هذا التراث ، ومكونا من مكوناته ، ترفد ما يتلوها من حركات تجديدية ، وتتفاعل معها ، أخذًا وعطاءً ، ، تأثير وتأثرا" (٥٧).

هكذا نهض الأدب العربى الحديث بعد رقدة التخلف ، والأدب الأوروبى بعد ظلام العصور الوسطى ، ومهما كانت الحدة فى علاقة الشاعر بموروثه فقد ظلت هذه العلاقة نوعا من التفاعل الخلاق بين أصالة الموروث وريزانتته ، وحميما الجديد وانطلاقه !

ثم يستقطر الصيغ المختلفة للعلاقة بالتراث ويجمعها فى صيغتين جامعتين هما التسجيل والتوظيف ، فى إطار التسجيل اقتصرت علاقة الشاعر بموروثه على استحضاره وإعادته إلى الأذهان بكل أصداؤه وأصواته ، كما تمثل ذلك فى الشعر الإحيائى ، أما صيغة "توظيف الموروث" فإن الشاعر فيها لا تقتصر علاقته بالتراث على مجرد التسجيل ، بل تتجاوزه إلى حوارهِ والتفاعل معه والتأثير فيه ، وهذه العلاقة تؤكدُها أقوال الشعراء النقاد (٥٨) "قال الموروث لا يعنى أن يكون أدب الحاضر امتدادا للماضى ، ، بل فيضانا لأخصب أنهاره" ، "إن عملية الإحياء تتطلب استلهام التاريخ ، وبث الحياة فى شخصياته ؛ لحملها على تخطى زمنها الذى عاشت فيه ، لتكون حضورا عظيما فى حياتنا" !

هكذا كان اللقاء الخصب والامتزاج الفنى الرائع بين الشاعر المعاصر وتراثه؛ عاملا جوهريا فى دفع الحركة الشعرية الجديدة، ومبررا قويا لوجودها واستمرارها .

وخلال استعراض رحلات السندباد السبع نتعدد المواقف التى تكشف كثيرا من جوانب شخصيته ، لكنها تصدر جميعا عن وجه أصيل فيه افتتن به الشعراء ، هو وجه المغامر جواب الآفاق . مقتحم الأهوال والمخاطر . وثمة وجوه أخرى له ، منها "وجه المغامر الفنان" كما صورده صلاح عبد الصبور فى مقطع "السندباد" من قصيدته الطويلة "رحلة فى الليل" والذى يقول فى نهايته - "السندباد كالإعصار ، إن يهدأ يمت"^(٥٩) . وهناك وجه التأثير المصلح المتمرد على الأوضاع المهترئة المتردية لمجتمعه . كما فى قصيدة "السندباد البرى" لنجيب سرور التى بالغت فى إضفاء ملامح عصرية لا تتحملها الملامح التراثية للشخصية الموظفة^(٦٠) . كذلك هناك من وجوه السندباد "وجه المنفى الشريد" الذى جسده "البياتى" تجسيدا موفقا. ثم "وجه المهزوم الكسير" . وأخيرا "الوجه الحضارى الشامل" . الذى يعد أنضج هذه الوجوه وأكثرها عمقا وأوفرها شاعرية ، وأكثرها استيعابا لملامح الوجوه السابقة .

ويطالعنا هذا الوجه المشرق فى تجربة "خليل حاوى" الذى جعل السندباد علما على مرحلة شعرية من أخطر مراحل حياته، حاول فيها أن يحقق هويته الحضارية عبر سلسلة من الصراعات مع واقعه المتخلف . تعكس ذلك قصيدته : "وجوه السندباد" و "السندباد فى رحلته الثامنة" اللتان كانتا امتدادا ناضجا لـ "البحار والدرويش"^(٦١) .

وكما تعددت وجوه السندباد ، تعددت الأطر الفنية لتوظيفه فى الشعر المعاصر^(٦٢) ؛ فهو تارة "عنصر فى صورة جزئية" ، وأخرى "مقابل تعبيرى لبعد من أبعاد الرؤية الشعرية" ، وثالثة "إطار عام لقصيدة" ورابعة "عنوان على مرحلة" وأخيرا "محور لمسرحية شعرية" ، والوجه الرابع هو الذى استحوذ على اهتمام "على عشرى" بل إنه لم ينهض بتأليف الكتاب إلا من أجله . وهنا تبرز تلك الطلاقة الفنية، ورهافة الحس النقدي ، وشاعرية اللغة ونصاعتها ودقتها ؛ كل ذلك من خلال نظرة نافذة ثاقبة لدى ناقد أوتى الموهبة وملك أدواته النقدية .

٢-٧

يذكر على عشرى أن اختيار "حاوى" لرمز السندباد كان للتعبير عن مرحلة خطيرة من مراحل تطوره الشعرى ، هى مرحلة بحثه عن ذاته عبر مجموعة من المغامرات الفكرية تؤكد أصالة تجربته ، وتفرداها بجدية المعاناة وعمق الثقافة . وهذه التجربة على ثرائها وتعدد أبعادها وتنوعها - تخضع للون فريد من الوحدة الفنية والفكرية . حتى ليتمكن اعتبار دواوينه كلها ديوانا واحدا . بل قصيدة واحدة نامية متطورة بنمو تجربته وتطورها^(٦٣) . ومن الواضح أن طول المعاشة من الناقد للشاعر ، والإعجاب الزائد به كانا وراء هذا الملمح النقدي البديع . كما أتاح له أن يحدد الميلاد البعيد لولع "حاوى" بالسندباد منذ أن أصدر ديوانه الأول "نهر الرماد" الذى يضم قصيدة "البحار والدرويش" التى نرى فيها البحار يحمل ملامح سندبادية لاتخطئها العين ؛ حتى لكانه تخطيط مبكر

لشخصية السندباد التي تحدثت ملامحها واكتمل نضجها فى ديوانه الثانى "النأى والريح" ، فجعله عنوانا على قصيدتين يمثلان حوالى ثلثى الديوان : "وجوه السندباد" و "السندباد فى رحلته الثامنة" وتعدان فى نفس الوقت أنضج قصيدتين وظفتا شخصية السندباد ، أو أعادتا اكتشافه ، إلى حد يسمح لنا - ببعض التجوز - أن نجعل السندباد "عنوانا على رحلة خليل حاوى الشعرية ، بل على حياته كلها" (٦٤) ، وبلنقط الناقد الوجوه الجديدة الطريفة التى افترعها "حاوى" للسندباد ، ويلحظ قدرته البارعة على مزج الخاص بالعام ، والتعبير عن أكثر الأشياء شمولاً من خلال رموز شديدة الخصوصية ، كصاحبته الذى تجمدت صورته فى رؤيتها فعجزت عن إدراك ما طرأ عليها خلال مغامراته واقتحامه الأهوال : "وجهى المنسوج من شتى الوجوه" !

وتحتوى قصيدة "البحار والدرويش" - كما سبق - ما يمكن أن يكون رسماً تخطيطياً لشخصية السندباد التى يستمر "حاوى" فى تحديد سماتها وتشكيل ملامحها؛ فأحد قطبيها "البحار" يحمل من سمات السندباد الرحلة ، والمغامرة ، والبحث الدائم ، والإحساس المتجدد بالقلق ، على حين يمثل الدرويش قطبها الآخر بما يتميز به من عراقة ورسوخ وحكمة ثاقبة متدبرة ، تخاف المجهول وتعزف عن المغامرة ، ومن الواضح أن القطبين يمثلان بعدين من أبعاد تجربة حاوى ، وذاته المنشطرة بينهما ، كما يعكسان محاولته الدعوب عقد صلح أو إيجاد تكامل ينهى ما نشب بينهما من صراع مرير . لكن هذا الصراع كان لا بد فيه من تغلب أحد طرفيه الذى بدا واضحاً انحياز الشاعر له ؛ فقد قدم البحار / السندباد فى

صورة حية متدفقة بالحياة والمعاناة ، فى مقابل صورة الدرويش التى يرين عليها الخمود والجمود !
ولعل وضوح نتيجة الصراع بهذا الشكل قد قلل من لذة متابعته والمعاناة فى كشف نتيجته^(١٥) ، فصار شبيها بالصراع الناشب بين الفطرة "الغاب" و"الحضارة" فى "الكواكب" ، حيث بدا واضحا من بداية القصيدة انحياز "جبران" للغاب . وهذا ما سبق أن لحظه عشرين فى تناوله للقصيدة^(١٦) . لكنه من منطلق الإعجاب الزائد بحاوى يرى أن الصراع هنا صراع حقيقى وقوى ، خرج منه الطرف المنتصر "البحار" ممزقا جريحا ، لأن الطرف الآخر كان لديه الكثير : العراقة ، والحكمة الهادئة والنظرة الثاقبة . . !

وبعد أن قطع "حاوى" شطرا كبيرا من رحلته ازداد الصراع عمقا بين شطرى ذاته اللذين تجسدا فى البحار والدرويش . وإن كان الصراع قد أخذ صبغا آخر ورموزا مغايرة ؛ كـ "صاحبة السندباد" التى ارتبطت باسمه ، وقبعت تنتظر عودته . وتوقفت عند صورته صبيا ذا وجه غض برئ ، وغفلت عن تلك الوجوه التى تشكلت من المغامرة ، وخلفت أخايد عميقة على مَحْيَاه . وذلك كوجه الدهشة والإحساس بالغربة ، ووجه الرغبة فى تمثّل الحياة الجديدة ، والإحساس الحاد بالغيرة . . لكننا نلاحظ أن السندباد فى غمرة هذه الوجوه المغامرة الجوابية يطل علينا بوجه مرهق مكدود ، أقرب إلى وجه الدرويش منه إلى وجه البحار . ويبدو انزعاجه شديدا مما حفره الزمن على وجهه من أخايد ، حتى ليكاد يجد فى إلقاء نفسه فى البحر متعة جذابة ! لكنه يقاوم هذا الإغراء ، ويفيق على ذلك الوجه الطفلى البرئ المرتسم فى عين صاحبه

"وجه الطفل" الذي غصّ بالدمعة.. "في مقهى المطار ٠٠ وكان العمر ما فات ٠٠ على زهو الصبايا ، وحكايات الصغار" !^(٦٧)
ثم يلتقي السندباد بصاحبته في امتزاج رائع ، وكيان جديد يحمل ملامح كل منهما ، ويتجسد فيه كل ما هو قابل للبقاء والنماء ٠٠ إنها بشارة بعث جديد من وسط الأنقاض المتداعية :

دمه في دمننا ، يسترجع الخصب المغنى
حلمة ذكرى لنا ، رجع لما كنا وكان
ويمرّ العمر مهزوما ، ويغوى عند رجائنا ورجائيه
الزمان^(٦٨) !

وهذا هو "الوجه السرمدى" ، وهو عنوان آخر مقطع من مقاطع القصيدة : الوجه المتجدد الذى يستمد ملامحه من كل ما هو قابل للنماء والخلود ، الوجه الذى عاش "حاوى" يبشر به ويخلص تجربته له ، حتى إذا ما اكتشف زيفه وتهافته لم يطق الصدقة ؛ فانتحر عقب الاجتياح الإسرائيلى للبنان ١٩٨٢ !

٣-٧

أما قصيدة "السندباد في رحلته الثامنة" فإن الصراع فيها بين شطرى ذات الشاعر يتخذ صيغا جديدة أكثر شمولاً وأعمق تناولاً ، لكنها لم تخرج عن الصراع بين الدار القديمة التى يزعم الارتحال عنها ، والتى يمتزج فيها كل جليل ونبيل بكل ما هو بالٍ ومعوق ؛ وبين الغد المشرق الذى يبشر به واحتشد له ، ومن ثم فإن البعث الذى ينشده يحتم التجاوز واستشراف الغد، وتحمل ما يصاحب هذا المخاض من معاناة وآلام ؛ تحقيقاً

للميلاد الجديد الذى لا تئى أطرافه تخايل الشاعر / السندباد ؛ بما
تبشر به من خصب ونماء ونقاء بديلا للجذب والصقيع :

دارى التى تحطمت تنهض من أنقاضها ، تختلج

الأخشاب ، تلتئم ، وتحيا فبة خضراء فى الربيع

ومن اللافت أن هذا التطهر لا يتم بمعجزة سماوية ، وإنما
بفعل إنسانى خالص ، وتضحيات واعية تهيب الأرض لاستقبال
الغد المضى . . أو الحبيبة النورانية التى تكد عن التجسيد
والتحديد . فخطاها "زورق يجرى بالهزيع ، من مرج الأمواج
فى الخليج" . ويهش السندباد لاستقبالها فرحا ذاهلا.. إنها ذاته
الجديدة بعد انصهارها وتطهرها . . والتى تغير فى ظلها كل
شئ ؛ فما كان - قديما - مصدر رعب له صار فى ظلها
مصدر أمن وسكينة واطمئنان ! (٦٩)

وفى المقطع التاسع من القصيدة يلحظ "على عشرى"
بشائر البعث الحقيقى . . البعث الروحى والحضارى الذى
يشمل أمته ولا يقتصر على ذاته : (٧٠)

ما كان لى أن أحتفى بالشمس لو لم أركم تغتسلون

الصباح فى النيل ، وفى الأردن والفرات ،

من دمة الخطيئة !

وبرغم أساه لفداحة ما ضحى به ، تغمره البهجة لنفاسة ما

حققه:

ضيعت رأس المال والتجارة

عدت إليكم شاعرا فى فمه بشارة ! (٧١)

"وبانتهاء القصيدة يرى الشاعر أن السندباد قد أدى
مهمته فى حياته الشعرية، بعد أن منحه أثن وأغلى ما يمكن
أن تمنحه شخصية تراثية لشاعر ؛ حيث عبر من خلالها عن

شتى أبعاد رؤيته الشعرية ، الروحية والفكرية والاجتماعية والوجدانية والإنسانية ، ولقد منح الشاعر بدوره السندباد أغنى ما يمكن أن يمنحه شاعر لشخصية تراثية من حيوية وتجدد ، وقدرة على الوفاء بكل المتطلبات الروحية والفنية للإنسان في كل العصور" (٧٢) .

وهكذا اكتملت رحلة على عثرى مع السندباد الذى ظل يخيله ويغريه بالتتبع فى الشعر الحر ؛ فتوقف أمامه فى عمله الثانى "استدعاء الشخصيات التراثية فى شعرنا المعاصر" ، ثم عاد إليه فى أكثر من مقال ، يعنينا منها مقاله "وجوه السندباد فى شعر خليل حاوى" - مجلة الشعر ، يوليه ١٩٧٨ . بل لقد تتبع هذا الرمز الخصب المعطاء فى المسرحية الشعرية الحديثة، ووقف أمامه وقفات بديعة لا تقل فى روعتها عن العمل الشعرى نفسه ، ويتم عن تمثّل واع للنماذج المدروسة فى لغة شاعرية دقيقة ناصعة . لغة تذكرنا بلغة الرواد الكبار التى تعد نوعا من السهل الممتنع ، لا يقدر عليه إلا أولو العزم من النقاد ! إنه يختلف عن أساليب تمتن الغموض وتولع به ؛ تقليدا ، أو سترا لشيء لا ينبغى كشفه !

يكمل "على عثرى" مشواره ، فيتوقف أمام استيحاء السندباد فى المسرحية الشعرية ، ويشير إلى سلبات استخدام هذا الرمز . من نمطية تحوله إلى رمز لغوى واحد المدلول ، يعجز عن تفجير طاقات تعبيرية جديدة يخلقها الشاعر من أبعاد رؤيته الخاصة وتجربته المتفردة ، ويكسبها لونا واضحا من التميز والتنوع والغنى (٧٣) .

كما يأخذ على المبدعين إخفاقهم فى استيحاء شخصية السندباد وعدم مواءمتهم بين جانبيها ؛ فتارة تغطي الملامح

التراثية على الشخصيات وأخرى تطمسها الملامح المعاصرة دون المزج بين الطرفين والمزاوجة بينهما مزاجية خلقة ، وفي وقفة من وقفاته المتفردة ، يشير "عشرى" إلى مصادفة عجيبة ذات دلالة مهمة ، تلك هي أن "صلاح عبد الصبور" الذى كان أول من اكتشف شخصية السندباد ، وأجاد توظيفها - هو نفسه الذى يكتب قبل رحيله عام ١٩٨١ : "عندما أوغل السندباد وعاد " ، وفيها تغضنت ملامحه بظلال الوهن والشيخوخة بعد أن كان "السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت ! " ومن ثم كانت لفظة بديعة ممن رثى "صلاح" بتلك القصيدة التى كان عنوانها "الرحلة الأخيرة للسندباد" ! (٧٤) ، وأخيرا يعلل الناقد لشيوع روح الوهن والممل والانكسار على ملامح السندباد؛ لا لأن الشعراء قد استنفدوا كل الطاقات الفنية ، كما يرى على عشرى فى أحد فروضه ، بل - كما فى فرضه الذى نرجحه - جاء شيوعها نتيجة فنية منطقية لطبيعة المرحلة الراهنة لواقعنا الحضارى ، وما يعتريه من وهن وخمود وانكسار ، وهزيمة ماحقة ، ، باحتلال الغرب لعاصمة الرشيد ، ، الذى عوفى "على" من مشاهدته والعذاب به ؛ والتجرع المر لمضاعفاته !

- ٨ -

١-٨

لعل الوقفة السابقة أمام بعض كتب "على عشرى" تشف عن أبرز المعالم لمنهجه النقدي ، وقد ظل وفيًا لهذا المنهج ،

حريصا على ترسيخه طوال مشواره النقدي ؛ ففي دراسته
لشاعر ، أو لديوان شعر ؛ يسم كل ديوان بأبرز ما ينفرد به ،
ويوضح الأطر التي تحدد ملامحه ، وتثير رؤاه ، كما يبرز
العوامل التي تركت تأثيرها الواضح على المبدعين ، ويراجع
بعض "المقولات" التي ذاعت عن بعضهم ، وأخيرا لا يفوته أن
يعلل لوقفته الطويلة أمام بعض القصائد ، واستكفائه بها عن
بقية الديوان ؛ لأنها استصفت أجود ما فيه !

ففي تناوله لقصيدة "وجوه الملك الضليل" من ديوان عز
الدين المناصرة : "يا عنب الخليل" ^(٧٥) يبدأ بإلقاء الضوء على
أهم ما يميز الشاعر من ارتباط عميق بترائه العريق ارتباطا
يُغنى به تجاربه ، ويوصل رؤاه ، ويتخذ منه وسيلة ناجعة من
أقوى وسائل التأثير في قرائه ؛ نظرا لما لهذا التراث لديهم من
قداسة أكسبته طاقات إيحائية خصيبة تحقق تفاعلا خلاقا بين
الشاعر وموروثه في إطار علاقة جدلية يتبادل فيها معه الأخذ
والعطاء ، والتأثير والتأثر ، والانتقاء والتطوير .

ثم ينعطف الناقد ليضئ تجربة "المناصرة" الحياتية
والوجدانية ، ويبين أثرها في ارتباطه الوثيق بالتراث ؛ فتجربة
الغربة والتشرد والنفى ولدت لديه إحساسا قويا بالحاجة إلى
الانتماء إلى موروثه ، وإلى قضيته ، ونتيجة لذلك لم تعد
المقتبسات التراثية التي صدر بها الشاعر ديوانه - كمدخل له
- حلية خارجية ولا حلقة مدعاة، وإنما هي "مفاتيح ضرورية
لفهم الرؤية الشعرية في هذا الديوان ، ومداخل أساسية لعوالم
هذه الرؤية، وعلامات هادية على طريق رحلته الشعرية" ^(٧٦).

وهكذا تصبح مقتبسات مثل "اليومَ خمرٌ وغداً أمر"

و"ضيئني أبى صغيرا وحمّلى دمه كبيرا" ١٠ ، إلى آخر مقتبساته التى تجاوزت العشرة - تلخص أهم بعدين من أبعاد رؤيته الشعرية فى الديوان : الإحساس بالضيق الذى فرض عليه وليس له يد فيه ، والإحساس بتقل التبعة الملقاة على عاتقه لاستعادة الوطن .

ويضيف "عشرى" إلى نظراته السابقة نظرة لا تقل عنها ثقابة ؛ عندما يلاحظ أن المناصرة برغم أنه اقتصر فى استدعاء شخصية "امرئ القيس" على ثلاث قصائد - فإن شخصية "الملك الضليل" تبسط ظلالها وإحياءاتها على كل قصائد الديوان . ولا تثنى تطالعنا من كل قصيدة بوجه أو بأخر من وجوها بحيث تصلح هذه الشخصية عنوانا على تجربة الشاعر فى هذا الميدان (٧٧) .

كما يضيف تحفظا دقيقا على ذلك الاستدعاء للتراث ؛ بإشارته إلى أن الوجوه القديمة لامرئ القيس لا تظهر فى "يا عنب الخليل" بهذا المظهر المحدد الحاسم ؛ إذ قد نرى لدى المناصرة امتزاج ملامح وجهين أو أكثر ، أو طغيان ملامح وجه على بقية الوجوه . وقبل أن يستعرض الوجوه التراثية ومدى توظيفها فى الديوان يضع علامة هادية ، تقرر أنه إذا كان وجه اللهو فى حياة امرئ القيس هو أكثر الوجوه طغيانا على تجربته ؛ فإن الوجه الشريد ، والوجه اليائس المهزوم ، هما أكثر الوجوه فى تجربة المناصرة بروزا وطغيانا على الوجوه الأخرى . حتى لا نكاد نعثر على وجه من الوجوه الباقية يخلو من ملامح أو أكثر من ملامح هذين الوجهين (٧٨) .

بعد تلك النظرة الشاملة الدقيقة يظهر الإبداع النقدي الذي يتناول النصوص المتعلقة بكل وجه ، ويطول بنا القول لو توقفنا عند تلك اللوحات النقدية الرهيفة العميقة ، وحسبنا الآن أن نشير إلى ما تفيض به صور "المناصرة" من قدر ثقيل من الأحزان ، هذه الأحزان التي زادت حرساً على الانتماء إلى وطنه والارتباط بذكراه ، بإبراز الأرومة البعيدة التي ينتسبان إليها معا - الشاعر والوطن - وهي الأرومة الكنعانية^(٧٩) ، ولذلك فهو في الوجهين الأوليين اللذين وظفهما : وجه اللاهى ووجه الشريد ، يظل ، وبخاصة في الأخير - يكرر أدوات التمني التي تبرز ما يرجوه لهذا الوطن العريق السليب ، كما يبرز حرسه على استمداد معجمه الشعري ، وأدواته الفنية من بيئة هذا الوطن . ثم يأتي الوجه الثالث من وجوه استدعاء التراث وتوظيفه : وجه النادم المفجوع الذي تمتد ظلاله على الوجوه الأخرى ، والذي تدل عليه "قفا نَبِكَ" التي كان الشاعر قد فكر في تسمية الديوان كله بها ، وفي هذا البعد الباكي النادم يمتزج بكاء الذات بالوطن : فهو يوصى بما يراد له ولوطنه بعد استشهاده في سبيله :

فادفن عظامي وانتظر

يوماً من الوادي شروقي

إني لأخشى الموت في المنفى ، فمن يروى عروقي^(٨٠)

وهكذا كانت وقفته أمام الوجه الرابع : الوجه الموتور الساعي وراء الثأر مجالاً لبراعة على عشرين في الوقفات التحليلية لمثل قول الشاعر^(٨١) :

باحثاً عن سوسنة
فى عيون الخطب الجوفاء
فى بحر الوعود الآسنة

لقد استقر يقينه على أن أوطان أمته خذلت ، كما خذلت
القبائل سلفه • ومن ثم لا مفر أمامه من الارتباط مع ذويه
بالوطن ارتباطاً نضالياً تتجاوب فيه الطبيعة مع البشر ، فقد
ارتبط كل منهما بالآخر بعلاقة نضالية عضوية حارة ^(٨٢) :

خليلى أنت يا عنب الخليل الحر لا تثمر
وإن أثمرت كن سمّاً على الأعداء كن علقم

وينتهى الناقد مع "المناصرة" بالوجه المهزوم الذى يلقي
بظلاله الكابية على الأبعاد الأخرى للرؤية الشعرية • متوقفاً أمام
العطاء الشعري المتورد للشاعر فى صوره الثرة الموحية : ^(٨٣)

مسدودة كل الجهات
النيل يبكى والفرات
عمان موحشة النيبوت
والثلج فى بيروت
ودمشق سوداء الثياب !

٢-٨

كذلك نجد هذا المنهج فى تناوله لـ "الصورة الفنية فى
قصيدة أبى فراس الحمدانى" ^(٨٤) ؛ فهو يبدأ بالإشارة إلى أن

مصطلح "الصورة" من المصطلحات غير المحددة فى المجال الأدبى ، وأنها تدخل عنصرا فى تكوين ثلاثة من المصطلحات النقدية : الصورة الشعرية ، والأدبية ، والفنية . وهى مرتبة تصاعديا وفقا لمدى اتساع مفهومها ، وليس لمدى تحدد هذا المفهوم . فهى جميعا تتفق فى خاصية عدم التحدد ^(٨٥) . ويشير إلى بعض الأسباب التى أدت إلى الاضطراب فى مفهوم المصطلح ، كتعدد المرجعية بالنسبة له . ثم يحدد المفهوم الواسع الذى يأخذ به فى تحديد الصورة ، وهو "تجسيد المشاعر والأفكار فى بناء لغوى ، وتشكيل المادة اللغوية فى شكل جميل . وليس من الضروري أن تكون الصورة مجازية ، والمهم أنها توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من مجرد مدلولها المعجمى" ^(٨٦) .

ويتوقف طويلا أمام أنماط الصورة عند أبى فراس . لكنه يلاحظ هذه الملاحظة الطريفة عن "التلقائية وعدم التكلف" ، أو بعبارة أدق عدم بروز الجهد والمعاناة . . فكثيرا ما نلمح وراء هذه التلقائية الخادعة فى بناء الصورة منطلقا فنيا شديدا الإحكام والبراعة ، ونظاما هندسيا لغويا شديدا الصراحة . ولكننا - لفرط تمكن الشاعر من أدواته - لا نكاد نحس بذلك المنطق أو بهذا النظام . ونخال أن التشكيل الذى يطالعنا قد جاء عفوا الخاطر . . ولكن التحليل الفنى لبناء هذه الصور يدل على أن وراءها جهدا صادقا مبذولا . ولكننا نرى ثمرة هذا الجهد ولا نرى الجهد نفسه ! ^(٨٧) .

فصور أبى فراس فى رأى "عشرى" نوع من السهل الممتنع الذى يغرى بتأمله واستقصائه . وهكذا فعل فاستعرض

"الصور التشبيهية" عنده ، وتوقف أمام النماذج التى اختارها توقفا بديعا يومئ إلى نواحي الجمال والتفرد فيها ، كذلك كانت وقتته أمام "الصورة التشخيصية" التى خنقها القدماء بحصرها فى مجال الاستعارة التى لابد أن تعتمد على مرجع تشبيهى فعلى ، مُغفلين ما فيها من حيوية وحركة ونبض ، غافلين عن أن "المشابهة" قد لا تكون أبرز عناصرها ، بل قد لا تكون هناك مشابهة من الأساس ، نعم فتلك "الصورة التشخيصية" بما تقوم به من تشخيص المجردات ومظاهر الطبيعة لم تلق العناية الكافية لدى القدماء ، باستثناء العظيم "عبد القاهر" ! وذلك الاهتمام هو ما نهض به على عشرى فى إضافة الكثير والطريف إلى صور الحمدانى خلال تحليله لها ، وقريب من ذلك وقوفه أمام "الصورة الواقعية والكنائية" ثم "الصورة الحوارية" التى جسدت - برغم قلتها - براعة الحمدانى ، تلك البراعة التى لفت نظرنا إليها وأوقفنا أمامها ، ويظل يطرفنا بالجديد خلال تناوله "الصورة التشكيلية" المبنية على تنسيق مجموعة من الزخارف اللغوية : صوتية أو تركيبية ، أو دلالية ، ثم يبادر بتمييزها عما سماه الدكتور نجيب التلاوى بـ "القصييدة التشكيلية فى الشعر العربى" ؛ لأن المحور الأساسى لهذه هو التشكيل الكتابى وكيفية رسم الحروف ، أما تلك فتعتمد على عناصر لغوية خالصة داخلية فى صميم عملية التكوين الشعرى ، ويمثل لها بالجناسات الناقصة فى الأبيات التى ترد على نسق خالص ، وبالعبارات التى تُبنى بطريقة معينة تزيد من تحقق هذا النسق^(٨٨) ،

كذلك لا يفوته أن يعيد قراءة صور أبى فراس ليتوقف أمام "الصورة التناصية" التى تستدعى التراث السابق على نحو

أو آخر من الأنحاء ، تلك الصور التي ظلمها البعض بدراستها
تحت مصطلح "السرقاات" (٨٩) .

ثم تأتي "الصورة القصيدة" التي مثلتها مقطوعات شعرية
قصيرة تتكون من بيتين أو ثلاثة ، وتتألف من صورة واحدة
تعبّر عن خاطرة واحدة ، أو ومضة نفسية متجانسة ، ولعلها
هي التي طورها البعض فيما بعد إلى ما عرف بـ
"الرباعيات" (٩٠) .

ولا يفوته أخيراً أن يشير إلى بعض الصور التي ملكت
على الحمداني نفسه ؛ فكان دائم النظر فيها ليعرضها في
معارض شتى (٩١) .

- ٩ -

٩-١

لبت حركة الشعر الحر كثيراً مما كان يحلم به "على
عشري" للشعر ، وحركت نوازعه الفطرية في عشق الموسيقى
وتتبع تطورها ونضجها ، خاصة إذا ارتبطت بالشعر ، ولذلك
تضاعف اهتمامه بروادها وتوقف أمام كثير منهم كالسياب ،
ونازك ، والبياتي ، والشرقاوي ، وحجازي ، وعبد الصبور الذي
يأتي الاهتمام به مجسدا وممثلا للاهتمام بالآخرين ؛ فهو نسيج
وحده لم تصرفه اهتمامات أخرى - كما صرفت غيره - عن
الشعر ، بل إن بعض هذه الاهتمامات - كالاتجاه إلى الدراما -
ساعدت على إنضاج طاقاته الشعرية ، ودلت على توفيقه في
المواءمة بين الشعر والدراما ، على عكس ما كان في التراث

المسرحة السابق له . بل وزاد من هذا التوفيق قدرته البارعة على مزج الفكر بالشعر مزجا خلقا يؤكد أن الشاعر العظيم هو مفكر عظيم في وقت معا . ومن ثم توقف عشرين أمامه في قصيدة غنائية : "أحلام الفارس القديم"^(٩٢) ومسرحية شعرية : "ليلي والمجنون بين شوقي وعبد الصبور"^(٩٣) .

رأى "عشرى" - ومعه كثير من الحق - أن القصيدة من أهم القصائد في ديوانه الذي يحمل اسمها ، بل ربما في دواوينها كلها . لأنها ذات مستوى فني رائع، كما أنها تجسد بعدا من أهم أبعاد تجربته ، وهو البحث عن البراءة المفقودة في "عالم يروج بالتخليط والقمامة" ، كون خلا من الوسامة ! " وهذا التمزق الذي يعاني فيه من الرداءة ويتوق إلى البكارة والبراءة ؛ هو المحور الأساسي للتجربة في القصيدة ، بل في الديوان كله الذي يعرج على قصائده ملتصقا فيها ما يؤكد رؤيته النقدية التي شملت الديوان ، ثم تراثت أمام هذه القصيدة التي يتجسد أحد طرفي الرؤية فيها (الشوق إلى الطهر والبراءة) على مستويين : مستوى أحلام الفارس القديم وما يتطلع إليه من براءة ونقاء ، ثم ماضى الفارس وما كان يسوده من قيم الفروسية والنبل . وقد استغرق هذا الطرف معظم مقاطع القصيدة ، على حين لم يحظ الطرف الأول بأكثر من أبيات معدودة حدد فيها الشاعر ملامحه تحديدا قاسيا أليما !

ويظل الناقد يضيف إلى إبداع صلاح إبداعا نقديا ، يتمثل في تلك الوقفة الطويلة الرهيفة أمام نجاح الشاعر في تحقيق توازن دقيق بين الطرفين بحيث يظل الطرف الأول الأصغر حجما هو الأثقل وزنا ؛ مستمدا رسوخه وثقله من واقعته

الأليمة • فى حين يظل الطرف الآخر برغم ضخامة كمّه ورهافة رؤيته وطهرها - حلما من الأحلام تشيل كفته أمام ثقل الواقع وكثافته ! ثم يتخير "المفارقة التصويرية" منطلقا للوقوف على براءة صلاح فى المقاطع الأربعة الأولى التى جسدت المستوى الأول لعالم الطهر والبراءة ، والتى تمنى فيها لو كان هو وحبيبته كغصنى شجرة ، ثم موجتين توأمين ، ثم نجمتين جارتين ، وجناحي نورس رقيق • ويمثل هذا الجو الشفيف إطارا نفسيا يضم الأمنيات الأربع ، ويحقق بينها نوعا من الوحدة والانسجام • ولا يكتفى الشاعر لتحقيق ذلك بهذه الوحدة النفسية الشعورية الوثيقة بين الأمنيات • بل يضيف لونا آخر من الترابط الفنى اللغوى ، يجعل الانتقال من أمنية إلى أخرى مبررا فنيا ، بمقدار ما هو مبرر شعوريا • لقد تمنى لو كان هو وحبيبته "غصنى شجرة" فى الخريف يغريان بدنا وفى الشتاء يستحمان بمياه الأمطار " ! وكان هذا مدخلا إلى الأمنية الثانية :

لو أننا كنا بشط البحر موجتين

صقيتا من الرمال والمحار

أسلمنا الغنان للتيار

• • •

تشربنا سحابة رقيقة

تذوب تحت ثغر شمس حلوة رقيقة

وهكذا تستمر الدورة الأبدية من البحار للسماء ،

ومن السماء للبحار • وتستدعى السماء بدورها صورة ثالثة من صور البراءة "نجمتين جارتين" صورة من أعذب الصور وأكثرها شفافية • فكل الأدوات الشعرية التي استخدمها الشاعر في هذا المقطع تشع بالصفاء ، كتلك المفردات : النجوم ، الضياء ، العشاق ، الدر ، الجنان ، الثغر ، السحاب • • التي يشكل منها الشاعر صوراً عذبة تضي على المقطع كله جواً من الصفاء الدافئ وينتهي بأتهما - النجمتين - سيُبعثان بعد أقول الزمان في صورة دُرتين مُلقائتين في طرقات الجنان ، ويشدان إلى صفائهما ملكاً عابراً فيلتقطهما في حنو ، ويمسحهما في ريشه ، ويرشقهما في مفرقه الطهور • ويكون ذكر "الريش" مدخلاً فنياً بارعاً للأمنية البارعة بأن يكونا "جناحي نورس" • يرف على السفن يبشر الملاحين بقرب المرافئ! (٩٤) ،

ولا يكاد الشاعر يعود إلى طرف المفارقة الكثيب حتى يشعر بتقلبه الكابوسي ! فيفر سريعا من وجهه • ويعود إلى المستوى الثاني من طرف المقابلة ، وهو ماضى الفارس بقيمه النبيلة ؛ ليخفف من جهامة الطرف الأول ، وقسوته التي تُلَف الواقع بالظلام وتشحنه باليأس • اللهم إلا بصيص ضوء خافت في آخر هذا النفق المظلم ، يبعث أملاً ضعيفا في النجاة • يتمثل في "الخلاص بالحب" الذي يعطى ويبدل "نون حساب للريح والخسارة" • والذي ظل خيطاً أساسيا في نسيج لحظة البراءة على مستوييها ؛ و"النجمتان" تضيئان للعشاق وللحزائي الساهرين • • و"النورس" يبشر الملاح بالوصول ، ويوقظ الحنين للأحباب ! وهكذا كان "الفارس" في ماضيه يحس بالرتاء للبؤساء الضعفاء ، يود لو يطعمهم من قلبه الوجيع ! (٩٥) ،

فى موازنته بين شوقى وعبد الصبور فى مسرحيتهما عن "ليلى والمجنون"^(٩٦)؛ يبدأ بلمس ما يجمع بينهما من صلات فنية ، فكلاهما بدأ غنائيا وحقق إنجازات ضخمة فى مجال القصيدة . وكلاهما لم يطرق المسرح الشعري إلا بعد أن رسخ قدمه فى الشعر الغنائى . وكلاهما كان رائدا للمسرح الشعرى فى قالب الموسيقى الذى ارتضاه ، وأخيرا تجسدت تلك الصلة فى "المجنون" الذى دارت مسرحية كل منهما حوله . وبرغم اختلاف "مجنون" عبد الصبور عن "مجنون" شوقى ؛ فإن الأخير كان ملهما أساسيا لعبد الصبور وهو يرسم ملامح "مجنونه" العصرى ، بعقريّة استطاعت أن تتسج من خيوط هذا الإلهام عملا شديدا الاختلاف ، بارع الأصالة ، كما أفادت من الروافد التى غنت هذا الجنس الأدبى على امتداد عقود أربعة^(٩٧) . ومن هنا حقّ للناقد أن يطرح هذا السؤال البارع بصيغته هاتين : هل استطاع عبد الصبور فى مسرحه ما لم يستطعه شوقى ؟ أو هل يعكس الفارق فى المستوى الفنى بين المسرحيتين ذلك البون الشاسع بين المناخ الفنى الذى كتب فيه كل منهما مسرحيته ؟ وبعد ترده فى أن يجيب عن السؤال بالإيجاب ، ينصرف عن المفاضلة لأنها ليست من هدفه . ويتجه إلى بيان الوشائج التى تربط بين العاملين ، من حيث المصادر التى استمد منها كل منهما ، وعلى رأسها كتاب "الأغاني" الذى حوى كثيرا مما يتعلق بالمجنون . وبعض هذه الأخبار أدى فى رأى نفر من الدارسين إلى إنكار وجود المجنون ذاته !^(٩٨) ولاحظ الناقد اعتماد شوقى شبه الكامل فى أخبار المجنون على "الأغاني" لدرجة اتهمه فيها البعض بأنه لم يزد على أن صاغ أخبار الأصفهاني عن المجنون . ناسين أنه

فى المسرحىة خالفه فى مواقف أساسىة كثره^(١٩) .

أما مسرحىة عبد الصبور فتبتعد عن مسرحىة شوقى بنفس القدر الذى تقترب به منها ؛ فاستلهامه لعمل شوقى شاهد من شواهد أصالة عبد الصبور وتفرده ، برغم تأثره بالعنوان وبالمشهد الذى يلتقى فیه قىس بللى فى ديار تقىف بعد زواجها من "ورد" ، وبالهىكل الدرامى الذى يقوم على علاقة الحب الثلاثىة الأطراف : الحبيب ، الحبيبة ، الغرىم . وأخىرا تأثره به فى رسم شخصىة البطل المقضى علیه بالهزىمة بسبب عشقه المرضى . وإن بدا لدى عبد الصبور أكثر تطورا ونموا من الناحىة الدرامىة ، ناهىك عن بعض المشابهات الأخرى كسرىان الروح الفكاهى عبر الجو المأساوى ، لكنها جاءت "لفظىة" عند شوقى ، "سوداوىة" عند عبد الصبور^(١٠٠) .

بقىت إشارة دقىة لعشرى حول "الهم السىاسى" الذى اقتصر على مجرد الرصد التارىخى عند شوقى ، فى حىن أن السىاسة هى الهم الأكبر فى مسرحىة عبد الصبور ، ممثلا فى مشاعر الهزىمة والإحباط والقهر السىاسى الذى عانى منه المصرىون فى أعقاب هزىمة ١٩٦٧ . ولذلك فإن هزىمة "مجنون شوقى" كانت فى مجال الحب فقط أما هزىمة "مجنون عبد الصبور" فقد كان فى مجال الحب والفكر والألب والحىاة^(١٠١) .

- ١٠ -

١-١٠

وهكذا ظل "عشرى" وفىا لمنهجه ؛ يفحص قضایاه وینعم النظر فىها . ثم یعود منها ممثلى الوفاض ؛ لىطرف قارئه

بالجديد المدهش • فهو يرى الأشياء رؤية طازجة تسبر أغوارها ، وترى الطريف فيمن يراه غيره عاديا !

شئ من ذلك نلمسه فى بحثه : "استلهام شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام فى الشعر العربى المعاصر" ، (١٠٢) فنحن نعلم مدى تحرج المسلم من خدش هالة التقديس التى تحيط بالرسول الحبيب • وهذا التحرج هو الذى أدى إلى شيوع منهج "تسجيل التراث" - لا توظيفه - فى كثير مما قاله الشعراء فى الموضوع ، وهو منهج أقرب إلى الأمانة التاريخية منه إلى التوظيف الشعرى الرمضى للعناصر التراثية •

بدأ الناقد بتصنيف الأعمال الشعرية فى إطار هذا المنهج إلى أربعة أنماط : البطولة التاريخية - قصيدة المديح النبوى - قصيدة البوح والشكوى ، المسرحية والتمثيلية الشعرية • واستعرض أبرز ما يضمه النمط الأول لشوقى ، ومحرم ، وأبى ريشة • وأعمل حاسته النقدية المتوقفة ، واتخذ من تصوير ثلاثة شعراء لحادث الهجرة ؛ مقياسا لمدى براعتهم والمفاضلة بينهم ، بعضهم مع بعض •

فشوقى فى "دول العرب وعظماء الإسلام " ، "يفصل" الحدث تفصيلا أقرب إلى النثر منه إلى الشعر • يستخدم فيه اللغة استخداما دقيقا ، بعيدا عن التوظيف الشعرى البارع الذى لمسنا بعضه - فيما بعد - فى "تهج البردة" و"الهمزية" • ثم يشير إلى طغيان "النثرية" على المطولة بتأثير قالبها الموسيقى "الرجز " ، الذى لا تخفى صلته بالمنظومات العلمية • ومن ثم سماه البعض "حمار الشعراء!" على حين أن محرم فى "الإلياذة الإسلامية" أفاد من الإيقاع الجليل الضخم لـ "الخفيف" • كما

بنى الأبيات على قافية موحدة زادت إيقاعه مهابة مكنّته من
تخيل عدة صور شعرية موحية تفوق التسجيل النثرى الطاعى
على شعر شوقي: "يوم يمشى الصديق في نوره الزاهى ، لا
يبالى غيظ القلوب ، ولا يحفل فى الله لائما" ،

أما مطولة أبى ريشة "محمد" فهى التى تعلو هذه
"المطولات" وتفوقها جودة وإيحاء برغم "أمانتها التاريخية" :

وقفت دونه قريش حيارى	وتنزلت جريحة الكبرياء
وانثنت والرياح تجاراً والرملى	تثير فى الأوجه الربداء
هللى ياربنا المدينة وافقى	بسفى الظلال والأنداء

ثم يلاحظ "عشرى" أن النمط الثانى "المديح النبوى" هو
أقدم الأنماط وأكثرها شيوعاً ابتداء من "كعب بن زهير" وانتهاء
بالشعراء المعاصرين ؛ وأشهرهم "شوقي" الذى جعل نفسه أحد
الغابطين للبوصيرى ، وأحد البارعين فى هذا المجال ، فى
وقت معاً ؛ مع أنه يناصى زهيراً ، ويضع نفسه معه فى قرن :
يُزرى قريضى زهيراً حين أمدخه ولا يقاس إلى جودى ندى مرم

أما أمام "البوصيرى" فإنه يغض الطرف ويخضع :

المادحون وأرباب الهوى تبع	لصاحب البردة الفجاء ذى القلم
الله يشهد لى لا أعارضة	من ذا يعارض صوب العارض المرم
وإما أنا بعض الغابطين ومن	يقبض وليك لم يُدَم ولم يلم

وللدكتور شوقي ضيف فى هذا المجال إشارة لافتة لبيت
"عشرى" رآها وتوقف أمامها^(١٠٣) ؛ فقد ذهب إلى أن مثل هذا
المديح من البوصيرى كان يحوى مضامين طريفة ، على

رأسها الحث على الجهاد والتحريرض عليه ضد الصليبيين الذين عاثوا فسادا فى البلاد ، وسخّروا الدين لأغراض بعيدة عنه .

وقد لمس "عشرى" مدى الاحتذاء الشديد من المعاصرين للقدماء ؛ حتى إن أولئك بدأوا مدائحهم بالغزل الذى استته القدماء فى مطلع قصائدهم . اللهم إلا "تازك" فى "زنايق صوفية للرسول" ، فقد خالفت المحافظين ، ووفت لاتجاهها الابتداعى بما فيه من عواطف وأحلام وصفاء ، فضلا عن براعتها فى توظيف الرمز ، واستخدام قالب موسيقى مولد من "مخلع البسيط" .

ثم يتوقف أمام "قصيدة البوح والشكوى" التى تتضوى تحت المنهج التسجيلى ، والتى يغلب عليها التعبير العفوى التلقائى المؤثر بفضل الصدق الشعورى الحار . وهنا يطرئنا بوقفة دالة أمام جانب مهم من الجوانب الثرة فى شخصية الدكتور أحمد هيكل وهو جانب الإبداع الشعرى ؛ بما فيه من بساطة أسرة ، وصور فنية موحية ، تقوم على مفارقات تصويرية بين ماض زاهر للمسلمين ، يتضاءل أمامه واقعهم المتردى !

وأخيرا ينتقل من الشعر الغنائى إلى المسرح الشعرى ، فيستعرض "قافلة النور" لعزیز أباطة" و"معجزة الغار" لمحمود حسن إسماعيل .

ولكى يستكمل الموضوع يشير إلى بعض المحاولات التى لم تكتف بتسجيل التراث الدينى ، بل وظفته لتصوير قضايا معاصرة كقصيدة "الخروج" لصالح عبد الصبور ، التى استلهم فيها "هجرة الرسول" استلهاما عكسيا . لأنه ليس هناك من

يطلبه سوى ذاته القديمة الموبوءة ! ومن ثم لم يصطحب معه أحدا ليفديه بنفسه ؛ لأنه لا يهدف إلا إلى الهروب من تلك الذات . وهكذا نجح في توظيف الحادث الديني في التعبير عن تجربة ذاتية شديدة الخصوصية^(١٠٤) .

١٠-٢

في تناوله للدواوين ، نجده يلمس في ديوان "أبى سنة" : "رقصات نيلية"^(١٠٥) تلك الثنائية المألوفة بين الحلم والواقع . لأنه يرى في "أبى سنة" فارسا رومانسيا قادرا على الحلم في زمن عز فيه كل شيء حتى القدرة على الحلم . . . دون أن يغرق في دوامات التهويمات الهروبية ، أو أن ينصرف عن الانغماس في هموم أمته . . . بحيث تتلاشى التخوم بين ما هو عام وما هو خاص في رؤيته الشعرية^(١٠٦) .

وعند الإشارة إلى الدواوين التي تدور حول النيل ، لم يكن ديوان حماسة - أو قصيدته الطويلة - "حوار مع النيل" قد صدرت^(١٠٧) .

ويدور الصراع بين مظاهر الجمود والخمود والتخلف أو الواقع ؛ وبين الحلم ، أو الغيرة على تراثه وقومه . "وداخل هذا الإطار العام لرؤية الشعر في الديوان كله يتشكل طرفا الصراع في صور وأشكال فنية كثيرة ، ويتجسدان في رموز وأقنعة عديدة"^(١٠٨) .

ثم يتتبع هذا الخط في قصيدة "رقصات نيلية" التي يرمز فيها النيل لمصر ، أو للقوى النيلية فيها ؛ فهو "ممعن في صباه الجميل" يدوس العقبات ويتخطاها ؛ يشتهي أن يكون طليقا :

حين تهوى القيود

على معصمينه فيجعل منها أساور فوق الزنود ! (١٠٩)

ويشير "على عشرى" إلى ما اقتضته هذه الرؤية الشعرية ذات الطبيعة الثنائية من شيوع أسلوب "المفارقة التصويرية" ، وإلى اختلاف صورها باختلاف طبيعة الرؤية في كل قصيدة . ثم إلى اتخاذ تلك المفارقة ، إطارا عاما تتعانق في داخله كل الأدوات الشعرية الأخرى . وأخيرا يشير إلى تبادل المواقع بين طرفي المفارقة ؛ حيث مثل الحلم وجهها الكابى ؛ لأنه حلم زائف ! فى حين كان الواقع الذى هرب منه أكثر وضاء وإشراقا !

وفى المعجم الشعرى يلمس الناقد شيوع الثنائيات ، والمزج بينها بعضها ببعض أحيانا ، وإضفاء ملامح من أحد محوريها على الآخر . حتى وصل الأمر إلى شئ من "العبث التصويرى" : "قنديل مطفأ ، رجل فى زواية معتمة ، يهوى فى عينيه قمر كذاب" (١١٠) .

ثم يشير إلى براعة الشاعر وولعه بـ "التشخيص" ، وإلى مزجه بين عدة وسائل فى تشكيل الصور ؛ كأن يمزج أسلوب "المونتايج التجميعى" بأسلوب "التداعى السيريالى" ليجسد رؤيا كابوسية عبثية :

قواقعٌ محشوةٌ بالصراخ ، وحوثٌ ثبَّاعٌ فابتلع البحر !

جمجمة فى الفضاء ، طير يرفّ على أغصن من دماء (١١١)

أما فى "الشاعر والقضية - نظرة فى شعر فولاذ الأنور" (١١٢) فهو يبرز أهم المعالم التى تميز الشعر والشاعر ؛ فذا يقبع فى أعماقه - عند قدومه إلى القاهرة - توجس فطرى يحمله عادة كل قادم إليها من الريف ، لكنه لم يصل إلى الحدة التى يصورها ديوان "مدينة بلا قلب" لحجازى ، أما الشعر فيحدد رؤيته العامة فى بعدين - عاطفى ووطنى - متوازيين غالبا ، ونادرا ما يلتقيان ، حتى إذا ما التقيا وصل الشعر إلى درجة عالية من النضج والعمق والتكامل ، كما فى قصيدة "لأن ما بيننا جسر من الموت" (١١٣) ولا ينسى "على عشرى" أن يحدد خطاه وهو يحل مثل هذه القصيدة فيشير إلى أن هذين البعدين لم يكونا أكثر من إطارين عامين "تعددت خلالهما رؤية الشاعر الخاصة ، وتجاربه الجزئية التى أضفى تنوعها وتشابكها على التجربة قدرا طيبا من الغنى والتنوع" (١١٤) .

ويفحص الناقد أدوات الشاعر الفنية من مفارقة تصويرية وحوار ورمز وتكرار ، ويتعقب ما تنميه فى الديوان من ثراء وعمق ، من خلال نظر نقدى بصير بالموسيقى وما فيها من إيقاع هادر أو بطئ ، وتتبع فاحص لما تضيفه إلى التصوير فى الديوان من إبراز للخلاجات الشعورية الغامضة التى تستعصى على اللفظ ، كتوقفه أمام الصفاء والنقاء والضيء الذى أنار وجه مصر بعد نصر العاشر من رمضان - ممتزجا بوجه جارتها البرىء العطوف :

أحسك قلبين يلتحمان

وخذّين يلتصقان

وناساً يسرون ، يبتسمون

وأرضاً لها شجر تحته يستريح المسنون !

"قد استخدم عناصر موسيقية إضافية تزيد من تأثير الجانب الموسيقى وبروزه ٠٠ فهنا بيت واحد مدور ، مداه أربعون تفعيلة ، ذات قواف داخلية تزيد منها الموسيقى ثراء وتأثيراً" (١١٥) .

- ١١ -

يبدو أن عسرى كان يرهص بما عاناه في حياته من خمول لا يستحقه ، وظل يلاحقه بعد وفاته ؛ إذ أن السطور القليلة التي نشرت عنه - بما تعكسه من إهمال - يعيدنا إلى النقيض المقابل عندما نقرأ عن "التأينيات" التي تسود عشرات الصفحات عن راحلين لا يستحقون إلا الدعاء لهم بالرحمة !

وها هو ذا يتصدى لإنصاف واحد من هؤلاء العظام الذين لم يقدرهم الدارسون حق قدرهم ذلك هو "الرّمائي" (٣٨٦هـ) مؤلف "النكت في إعجاز القرآن" (١١٦) التي تركت أثراً بارزاً في مسار التأليف البلاغي والنقدى ، واشتملت على نظرات بلاغية ونقدية بالغة النفاذ ، دعت إلى أن ينسبها إلى البلاغة لا إلى علم الكلام ، وتوقف عند من "تقلوا" عنه دون إشارة إليه ، كصاحب الصناعتين ، ومن تأثر به كالخطابي ، والباقلاني ، وابن سنان ، وابن رشيق .

ثم يشيد بتعريفه للبلاغة "إيصال المعنى إلى القلب فى أحسن صورة من اللفظ" (١١٧) ، حيث اهتم بالوظيفة التعبيرية للصورة : "إيصال المعنى إلى القلب" وبالقيمة الجمالية : "فى أحسن صورة من اللفظ" ، وقد حكمت هذه النظرة البارعة الواعية معالجة الرمانى للفنون البلاغية التى عرض لها ، مازجا النظرية بالتطبيق على نماذج من القرآن الكريم معتمدا على ذوقه الأدبى المرهف فى إبراز مواطن الجمال فيما عرض له ، ومستعينا بثقافة واسعة فى تحليل المكونات البلاغية للصورة ، نلمس ذلك فى الأبواب البلاغية التى عالجها ، كالإيجاز الذى راد فيه نظرات ثاقبة عن إيجاز الحذف وإيجاز القصر ، مشددا على التفرقة بين الإيجاز والتقصير ؛ فالأول بلاغة والثانى عيب (١١٨) ، كذلك يفرق بين الإطناب والتطويل بمثال طريف ، فالذى يقع فى التطويل يشبه من يقطع طريقا بعيدا إلى غايته ، جهلا منه بالطريق القريب ، أما الذى يستخدم أسلوب الإطناب فهو لا يستخدم الطريق البعيد جهلا بالقريب ، بل لأن سيره فيما اختاره يحقق له متعة إضافية من مناظر جميلة تبهج النفس وتروح عنها (١١٩)

ويظل "عشرى" يرصد جوانب مختلفة تبرز هذه العبقرية التى لم تتل ما تستحقه ؛ فعند حديث الرمانى عن "الاستعارة" لا يتوقف أمام المباحث التقليدية كبيان أركانها ، وصلة المعنى الحقيقى بالمعنى المجازى ، بل يركز على القيمة التعبيرية لها. و"كل استعارة توجب بلاغة بيان ، لا تنوب منابه الحقيقة" (١٢٠) وتلك النظرة الثاقبة هى التى وجهت دراسته لـ "الفاصلة" - التى أثرها على السجع - فى القرآن الكريم .

ويختتم عشرى دراسته بهذا التقدير الحزين : "بهذه الرؤية الثاقبة ترك الرماني أثره العميق في مسار التأليف البلاغى والنقدى . وبهذه النظرات النافذة في ماهية الصورة البلاغية وضع أساسا ومهد طريقا لدراسة الصورة البلاغية . . لو فيض لبلاغتنا أن تواصل السير فيه لكان لها تاريخ آخر" (١٢١) .

- ١٢ -

١ - ١٢

فى بعض الأحيان يكتب "على عشرى" فى بعض الموضوعات مضطراً - أو مجاملاً - وذلك حين يدفعه حياؤه ودمائه أخلاقه إلى تلبية دعوة أدبية حول موضوع أو شخصية، تنظمها جهة من الجهات فى بعض الأقطار .

من ذلك اشتراكه فى ندوة "الموسوعة الميسرة للتراث العماني" (١٢٢) التى تقوم بـ "تقديم علمى معاصر لخلاصة كتب التراث العماني" ، والتى كانت حلقتها الأولى من القسم الأدبى بعنوان "ديوان السئالى ، مادم بنى نيهان ٥٨٤-٦٧٦هـ" . فى هذه الندوة بدأ "عشرى" بالإشارة إلى الغموض الذى يكتنف مولد الشاعر ووفاته . وخلال ذلك أورد بعض المراجع التى تحدثت عن الأدب العماني . ثم تناول عصره وحياته وثقافته تناولاً عادياً بعيداً عن إبداعه النقدى الذى أجبره شعر الديوان على الانزواء ؛ بحثاً عن ملمح متميز ، أو إثارة لقضية طريفة . فالديوان يدور معظمه حول المدح ، ومدحه مدح تقليدى يحيى "السنة" التى لاحظها ابن قتيبة وأغرى الشعراء

بها! اللهم إلا بعض المحاولات التي "هجم" الشاعر فيها على المدح دون تمهيد ، أو بتمهيد غزلي عابث ، يمزج أحيانا بينه وبين الإحساس بالندم على ارتكاب هذه المعاصي ! هذا الإحساس الذي سيطر عليه فيما بعد إلى درجة أنه أفرد له بعض القصائد الطويلة .

ويستتبط الناقد من كثرة حديث الستالي عن الشيب أن معظم المنشور في الديوان من نتاج مرحلة الشيخوخة ، خاصة أن القصائد التي لم يشر فيها صراحة إلى الشيب تتناول موضوعات معاصرة للموضوعات التي تدور حولها القصائد التي أشار فيها إلى شيبه .

وهنا تبدأ عبقرية على عشري في التملل من الأسر ، والاستجابة إلى طبيعتها المبدعة ؛ فيطرح عددا من التساؤلات: هل لم يبدأ الستالي كتابة الشعر إلا بعد أن تقدمت به السن ؟ أم أنه اقتصر في ديوانه - أو اقتصر جامع الديوان أو ناسخه - على قصائد هذه المرحلة ؟ وإذا كانت الإجابة عن السؤال الثاني بالإيجاب فما الدافع لإغفال شعر الشباب ؟ هل لما به من مجون ؟ هذا تعليل مردود ؛ لأن المنشور في الديوان لا يخلو من مثل هذا المجون . وهنا يفترض الناقد أن الموجود من الأشعار ربما كان اختصارا لديوان أوسع للستالي ؛ لأن ناسخ الديوان من سلاله آل نبهان ! وقد يكون ذلك هو السبب في الإقتصار على مديحه لأجداده "النباهنة" وإغفال ما عدا المديح.

ويستمر في محاولة الامتصاص من نبع لا يسعفه ؛ فيتحدث عن "أنماط معمار قصيدة المدح" ! ثم يسلط أشعة من حسه النقدي على تلك الأنماط ! فيرى أن المديح في الديوان

كان إطارا عاما تتعاقب خلاله مجموعة من الأغراض المتعددة، لكل منها مكونات شعورية وفكرية تميزه . لكن الشاعر استطاع أن يمزج بينها ليكون رؤية شعرية متميزة "إن لم تكن في مكوناتها التفصيلية ووسائل التعبير عنها ؛ فعلى الأقل في دوراتها كلها حول محور أساسي واحد" (١٢٣) . ومن الواضح أن الناقد هنا يريد أن يخرج شيئا من اللاشئ؛ فتتوارى النظرة الموضوعية خلف رهافة الشعور .

لكنه سرعان ما يعود إلى "موضوعيته" فيشير إلى القصائد غير المدحية كالهجاء ، والغزل الذي كثرت أبياته نظرا لارتباطه بالمديح وتمهيده له . ثم يجهر بالإقرار ، في تناول الرثاء ، بأن قصائده "تنتشر فيها مجموعة من المعاني والصور الواضحة التكلف" (١٢٤) وأن "السألى شاعر تقليدي قح؛ أدواته أدوات تقليدية ، وخياله خيال تقليدي ، وصياغاته الفنية صياغات تقليدية" (١٢٥) و"استخدم البديع بصورته التقليدية الموروثة ، وأكثر من استخدام بعض فنونه إلى الحد الذي كان يوقعه في التكلف الممجوج" ، ويبالغ في تكديس المحسنات بصورة تسقطه في هوة التكلف المرذول" (١٢٦) .

وأخيرا يعود إلى همه الأساسي ممثلا في موسيقى الشعر فيقوم بإحصائية لبحور الديوان . ويلاحظ بعض الجديد لدى الشاعر ، من مثل كتابته لبعض القصائد على نظام "الرباعيات" و"الخماسيات" ، وكتابة بعض آخر بإضافة القوافي الداخلية "الترصيع" الذي يبدو مقبولا في القصائد ذات الإيقاع المركب . وهي جد قليلة في الديوان !

يتضح من عنوان بحثه "استدعاء التراث فى الشعر الكويتى" ^(١٢٧) أنه يقترب من التطبيق لكتابته الأول "استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر" على الشعر الكويتى ^(١٢٨) ومن ثم ذكر بكثير مما فيه ، من مثل مقولة إليوت : "إن أفضل ما فى عمل الشاعر ، وأكثر ما فى أجزاء هذا العمل أصالة وتفردا هى تلك التى يثبت فيها أسلافه الراحلين". ثم يستعرض مصادر هذا التوظيف ضاربا الأمثلة لكل مصدر ، متوقفا أحيانا ليحلل بعض المقاطع ، فبدأ بالمصدر الدينى شخصية كان أو حدثا ، وأتبعه بالمصدر التاريخى ، ثم الصوفى ، والأدبى ، ويبدو الناقد هنا عجلان يغدّ السير ليأبى ما طلب منه ، و "يؤدى الواجب" الذى فرض عليه ! ومن ثم غابت - أو قلت - تلك الوقفات المتفردة أمام النصوص التى طالت وطلعت على النظرة النقدية ! ، وهنا لا بأس أن نستعيد مداعبتنا له بأنه دائما يختلق فى "الأماكن الرسمية" ويضيق بـ "الانضباط" أمام "الناس اللى فوق" ! ، وهذا الموقف شبيه بالموقف السابق الذى تناول فيه "ديوان الستالى" ، وغالبا ما يحول حياة المفرد - فيما نظن - دون رفض إجابة تلك الدعوة أو هذه ، لعلنا بزهد فى معظم هذه التجمعات نتيجة ملاحظات له عليها ، وعلى غيرها من بعض التجمعات الثقافية فى العالم العربى ، ولم يكن ذلك - كما أشيع عنه - انزواء أو تقوقعاً !

وفى تلك المواقف كان - لحياته النادر - يجهد نفسه ،

ويطيل سفره ، ليستخرج - كسندباده - اللآلئ من محارات ..
خلت منها !

على أية حال ، استمر "على عشرين" فى استعراض
المصادر وكان آخرها المصدر الأسطورى والشعبي . فتوقف
عند رمز "السندباد" عشقه الأول والمستمر . وتحفظ على
"التوظيف" الذى يفرض عليه ملامح تختلف عما عرف به من
الرحلة والمغامرة والاكتشاف .

١٢-٢

أما "الأدباء الدعاة" (١٢٩) فقد كتبه عن صديقه الدكتور
جابر قميحة ، وقد اجتهد فى ألا تحول الصداقة بينه وبين
النظرة الموضوعية . متناسيا رهافة حسه ، وعميق إخلاصه
لمن يصادق .

بدأ - كعادته - بتحديد المراد من العنوان ؛ فالأدباء
الدعاة هم "أولئك الذين يمثل الإنتاج الأدبى مجال نشاطهم
الأساسى ، ولكنهم يوظفونه فى سبيل الدعوة ، فينطلقون فى
إدعائهم من منطلقات إسلامية .. ولا بد لهذا الإنتاج أن يكون
فى الدرجة الأولى أدباً تتحقق فيه كل الشروط التى يتطلبها نقاد
الأدب ودارسوه فى أى نص ليكون أدباً . وأولها أن تتوافر
لهذا الأدب لغته الفنية الخاصة التى تعتمد على الإيحاء أكثر من
اعتمادها على التصريح والمباشرة بكل ما تتطلبه هذه اللغة من
صور ، ورموز ، وخيال .. إلى غير ذلك مما يجعلها تميل
إلى الهمس والخفوت . وهو عكس ما تتطلبه لغة الدعوة من
جهرارة ومباشرة ووضوح . وهذه هى المعادلة الصعبة التى

يجب على الأديب حلها ، بأن يجمع إلى إسلامية الموضوع جمال الشكل" (١٣٠) .

وعلى هذا ، بدأ في البحث عن تحقق هذه الأسس التي لا خلاف عليها في نتاج "قميحة" ، فأشار إلى توظيفه الموروث الإسلامي من شخصيات وأحداث في تقديم تجارب معاصرة . ولم يتوقف الناقد - وكان ينبغي أن يتوقف - أمام تاريخ صدور أول ديوان للشاعر "جهاد الأفغان أغنى" : ١٩٩٢م ، باستثناء الإشارة إلى أن معظم قصائده سبقت كتابتها تاريخ النشر بخمس سنوات . أى أن الشاعر وهو من "درعمي" الخمسينيات ، كان على وشك أن يبدأ العقد السابع من حياته ! أفلا يثير ذلك سؤالاً عن "طول الكمون" لهذه الموهبة ؟ أو عن نتاج شعري كثير كان ينبغي أن نطلع عليه لكنه طمر أو ضيع ؟ وأخيراً ألا يذكّرنا "قميحة" بما فاض به تراثنا الشعري من تعليل لألقاب "النابعة" التي لقب بها كثير من الشعراء !

وقد يقال إن عاطفة الحب للشاعر هي التي حركت الناقد لكي ينظر إلى نتاجه "من محاجر عين قيس" ، كما يقال ! لكن الحق أن تناوله لم يخل من إشارات ذات دلالة ؛ فـ "الصور الشعرية قليلة وبسيطة" ، في إيقاع نشيدى تمتزج فيه حرارة الحماس ببساطة الصور وقدرتها على الإحياء . لكنه كثيراً ما تغلبه رهافة الشعور ورفعة الخلق ؛ فيحاول "توظيف" حسه النقدي لـ "خلق" هذا الإحياء . فيقول - مثلاً - : "يبدأ الشاعر بصورة شعرية عميقة الإحياء على الرغم من شكلها التقليدي : "إن الكلمة عرض الشاعر ! " (١٣١) .

ويترك الناقد "الإحياء" ليفرغ من "الوسائل" التي وظفها

الشاعر لإضفاء الطابع الإسلامى كالمعجم القرآنى ، واحتدائه
النظم القرآنى ، والموروث الإسلامى ممثلاً فى شخصيات
الصحابية ، والتابعين ، والقادة ، ويجهد "على عشرى" نفسه فى
ذكر الآيات القرآنية التى أوجد الشاعر "التناص" بين شعره
وبينها ، ويفيض فى ذكر تلك الأسماء التى يرى أن مجاهدى
الأفغان جددوا حياتها وأعادوا "خلقها" ! لكنه يسكت عن
"التحليل" . . ربما كان لعدم وجود ما يقوله ، أو وجوده لكنه
ليس فى صالح النص ! وهذا نموذج رآه الناقد - ضمن نماذج
كثيرة - حقق قدراً كبيراً من جمال الشكل الفنى ؛ نسوقه لعل
القارئ يرى فيه غير ما رأيناه ، مع تقديرنا العميق لشخص
صاحبه (١٣٢) ،

دعنى ألقى ناظرى من مصعب	وأعيش معنى الحق فى سلمان
وكذا على والحسين وجعفر	وتهيم روحى فى سنا عثمان
وأقول مرحى حمزة وأسامة	معه المثنى القاتح الشيبانى
وترفرف الرايات فوق قتيبة	ومحمد بن القاسم المروانى
هذا هو الماضى الجليل بمجده	يحياه إصرار الفتى الشيبانى

ويستعرض الناقد النيران الثانى للشاعر "الزحف المدنس"
والثالث "حديث عصرى إلى أبى أيوب الأنصارى" . ثم يتوقف
أمام الملامح الإسلامية للقصيدة التى حملت ذات العنوان ، ويرى
أنها قامت على مفارقة تصويرية بين الماضى المضىء لأحوال
المسلمين وحاضرهم الكابى المهان ! . . وفى مقطع منها
استوحى الشاعر قصيدة الجواهرى الذائعة "أطبق دجى أطبق
ضباب" بل أثبت بعض أبياتها ! وتغاضى الناقد عن ذلك - لا

جهلا ، بل حياء من الشاعر وحبا له - ثم أدخله في باب "التناص"
مع الجواهرى ، بل مع "ابن زيدون" .. من قبله! (١٣٣)

ثم جنناك وللشعر نشيج وانتحابُ
بقلوب واجبات بعد أن حلَّ المصابُ
من ديار قد تغشَّاهَا ظلام وضبابُ
فالقوانين انتهاك وانتهاش وانتهابُ
وسجون وشجونُ ودموع واغتصاب

وفي تناول الناقد لـ "زيارة فوق العادة للخيول العربية"
ما يذكر بـ "خيول أمل دنقل" ، وما يغرى بالموازنة بينهما ،
وهي إذا حدثت فلن تكون إلا في صالح دنقل (١٣٤) ،

أما قصيدة "شيخ يحكى موت الفارس" (١٣٥) ؛ فقد رآها
الناقد تستخدم إلى جانب المفارقة وسائل أخرى كتوظيف
الموروث الإسلامى، والقص، والحوار ، ويورد نماذج يراها
مزجت مزجا فنيا رائعا بين هذه الوسائل لإبراز التناقض الفادح
بين ما كان وما هو كائن ! وقد يحتمل ذلك كثيرا من المناقشة
لبیان مدى الموضوعية فى موقفه من شعر صديقه ، وصديقنا !

أخيرا يشير إلى مسرحيتين قصيرتين فى الديوان : "موت
منكوس المهرج" و"الهجرة إلى الحب" ، والأولى نقد يكاد يكون
مباشرا لسيطرة المهرجين والمنافقين والأدعياء على مراكز
السلطة والتأثير فى المجتمع ، والأخرى تهاجم الاستبداد
والطغيان ، وينهى بحثه بمقولة نقدية يندر مثلها فى نقده
الموضوعى ، وتبرز مدى ما يكنه للشاعر من حب ، وتجسد

ما فى أخلاقه من لمائة ورفعة • يقول على عشرين عن "قميحة" : إنه واحد من أولئك الأدباء الكبار • • وقد وقف كل أدبه وفكره ونقده على الدعوة بحيث أصبح واحدا من طليعة الأدباء الدعاة فى العالم العربى " (١٣٦) !

١٢-٤

من سمات المنهج النقدى عند "على عشرين" القدرة على تجميع المتشابهات ؛ وردها إلى أصولها •

فى "قراءته" لقصائد مجلة "الشعر" كان يقف أمام كل منها ، دون أن تستغرقه الوقفات الجزئية أمام كل قصيدة ، عن "تصفيه" قراءته فى مجموعة من القضايا التى تهم المبدعين والنقاد ، والتى تعكس الحالة الأدبية والنقدية التى يحيونها •

فى العدد التاسع من مجلة الشعر (١٣٧) نلمس أساه لتفاقم الأزمة التى يعيشها الشعر ممثلا فى ندرة النتاج الشعرى الجيد الذى تلقاه مجلة فصلية تفتح نوافذها لكل الاتجاهات الشعرية • ويرى أن الأزمة فى بعض جوانبها - هى أزمة المجلة ذاتها ، بل وأزمة المجلات الأدبية التى لا تلقى العناية الجديرة بها ولا تسخر فى مكافأة المتعاملين معها • فضلا عن أنها تكبلهم بالقيود التى تحد من حريتهم • ومن ثم كان "الهروب" من شحها وتضييقها الخيار الوحيد الصعب أمام المبدعين والنقاد !

وبعد هذه الوقفة الكاشفة ، يتطرق إلى بعض الظواهر الإيجابية فى القصائد ، من مثل فرحه الغامر بمحاولة "تازك" تطويع "مخلع البسيط" لعزف نغمات شعرية طريفة (١٣٨) •

ثم يلمس الظاهرة الإيجابية الثانية فى القصائد وهى
توظيف البناء الجديد للقصيدة العربية فى تصوير بعض
المضامين والرؤى الروحية - التى ارتبطت عادة بالشكل
الموروث للقصيدة - فى قصيدتين إحداهما "زنايق صوفية
لنازك" ، لكنه بمقدار ما هس لإبداعها فى الموسيقى ، بمقدار ما
أخذ عليها الإخفاق فى المزج بين الرمز والمرموز إليه ؛ فظلا
متوازنين لا ممتزجين !

كذلك يشد على أيدى الشعراء الواعدين الذين يبشرون
بحيوية شعرية، تعيد إلى الشعر بعض الأرض التى فقدوها ، أو
أبعد عنها !

لكن ذلك كله لم يذعه إلى ترك بعض المظاهر السلبية
التي تعوق ما يؤمله للشعر ، من ذلك الغموض الذى يخيم على
بعض القصائد ، ويضاعف من اتساع الفجوة وانعدام الثقة بين
القارئ والشعر^(١٣٩) ، كما يأخذ على بعض قصائد العدد
وقوعها فى النثرية والمباشرة ، وارتكابها كثيرا من الأخطاء
اللغوية والعروضية ، كذلك يأخذ على بعض القصائد ولعها بـ
"التقليد" ؛ بحيث يجرى أصحابها وراء بعض الظواهر الفنية
التي حققت لونا من الرواج ، من مثل تهاافتهم على ظاهرة
"التدوير" ، والأخطر من هذا هو وقوع بعض القصائد فى
أسر قصائد مشهورة لأعلام الشعراء كالسياب وعبد
الصبور^(١٤٠) ، وهكذا تحولت - وتحول - قراءته لقصائد
مجلة "الشعر" إلى وجبة نقدية سريعة ، ودقيقة ، واضحة
وضوح السهل الممتنع !

يقترب من هذا مع اختلاف الدافع الذى انطلق منه ، والهدف الذى حدده - "قراءته" للعدد العاشر من مجلة الشعر ، ^(١٤١) ، فقد حاول أن يتحاشى الحديث عن أزمة الشعر المعاصر التى تؤرقه ، برغم أن مستوى القصائد يغرى بذلك . ومن ثم اتجه إلى الرؤية الشاملة التى تحاول التماس إطار عام تلتقى داخله هذه النصوص . وقد صغى ما تنيره فى قضيتين تكادان تكونان وجهين لقضية واحدة : الحداثة والقدم ، والشكل الموسيقى للقصيدة . وينتهى من الحديث عنهما إلى أن الحداثة لا ترتبط بالضرورة بشكل موسيقى معين . بدليل أن أبيات "متمم بن نؤيرة" فى رثاء أخيه أكثر حداثة من بعض القصائد الحديثة المنشورة فى ذات العدد ! لأن الحداثة مقولة فنية وليست مقولة زمنية . ثم نفى حتمية الارتباط بين الشكل الموسيقى والمستوى الفنى . فهذا الشكل لا يمكن أن يكون الفاصل بين جودة القصيدة ورداءتها .

ثم قام بإحصائية لقصائد العدد ، تبين ما التزم منها بالقالب الخليلي وما تحرر منه . ويذكر للمجلة فتح صدرها لكل الاتجاهات الشعرية ، لكنه يأخذ عليها نشر بعض النماذج غير الجيدة لما يسمى بـ "قصيدة النثر" . ثم يفيض فى تحليل بعض النماذج الخليلية التى كثرت فيها "العكاكيز" و"الجوابر" لإقامة الوزن ! وشاع فيها التكرار الذى صار نوعاً من "الثرثرة" ، شملت قصيدتين للدكتور عبد الرحمن بدوى بشر بهما رئيس التحرير ، معتبرا نشرهما تكفيرا عن جحود الحياة الثقافية له وغبنها إياه ! ولذلك سما عشرين ببداية فوق هذه

"العكاكيز" ؛ لأن مكانته محفوظة ، وتراثه ركن سامخ فى ثقافتنا المعاصرة ، وهو من أوضأ وجوها ، ومن ثم يزرى به مثل هذا "الشعر" الذى نشرته المجلة^(١٤٢) !

وفى تناوله لإيجابيات بعض القصائد يزيد قضيتيه اللتين بدأ بهما رسوخا . . فيقرر أن الحداثة والموروث يمكن أن يمتزجا فى العمل الواحد امتزاجا خصباً خلاقاً ، كما فى قصيدة "التجربة" للشاعر حسين على محمد ؛ حيث امتزج المضمون الصوفى بالتجديد فى الشكل الموسيقى ، مثل هذا الامتزاج الذى يثرى التجربة ، ويزيدها عمقا وثراء .

١٢ - ٦

نفاجاً فى قراءته للعدد الحادى عشر من "الشعر" ^(١٤٣) بياسه من النجاج فى تطبيق منهجه فى "القراءة" ، هذا المنهج الذى يهدف إلى العثور على إطار عام تدرج تحته قصائد العدد أو بعضها ، " اللهم إلا إذا اعتبرنا هبوط المستوى الفنى إطاراً لها ، أو ذهبنا نبحت عن أطر أخرى أكثر عمومية ، تتعلق بالسمات العامة للقصيدة كجنس أدبى عام ، أكثر مما تتعلق بنتاج شعرى خاص ! ^(١٤٤) ، ولأننا نعلم عشقه الطاغى لكل ما يتصل بالموسيقى ، فقد توقف أمامها فى القصائد وهش لكثرة القصائد العمودية ، لكنه أخذ على بعضها تكلف هذا الشكل دون أن يكون فى طبيعة الرؤية ما يستلزمه ، "وإذاً كان التمسك بالشكل العمودى دون داع يمثل أحد وجهى الخطر؛ فإن وجهه الآخر يتمثل فى تكلف الشكل الحر مجاراة لموجة التجديد دون قريحة شعرية مرهفة" ! ولذلك نذكر أحد

أصدقائه^(١٤٥) بنصيحة "بشر بن المعتمر" - في "صحيفته" لمن يتكلف ما لا يحسن - : "عابك من أنت أقل عيبا منه ، ورأى من هو دونك أنه فوقك ! " ،

ثم يتوقف أمام ضوء باهر في آخر النفق ، كما يقال ، ممثلا في قصيدة الشاعر الكويتي د. عبد الله العتيبي التي جمعت مع رصانة الصياغة العربية وجلال الإيقاع الكلاسيكي، رؤية شعرية متفردة ، وقدرة واضحة على توظيف الأدوات والوسائل الشعرية المختلفة للإحياء بأبعادها .

ويؤكد ذلك كله من خلال "قراءة" بديعة للقصائد تشيد بالرؤية والأدوات التي حققتها ، وقريبا من ذلك كانت وقفته أمام المحاولة الجيدة الأخرى في العدد : "الدمعة السجينة" لجليلا رضا^(١٤٦) .

١٢-٧

ظلت تلك النظرة النقدية البصيرة موجهة له في كل ما يتناوله من قضايا، أو يحلله من أشعار ؛ فهو في مقالته عن "أجمل قصائد محمود درويش"^(١٤٧) التي سبقت الإشارة إليها.. وبعد إشادته بسلسلة "الشعر والشعراء" التي تصدرها دار الفتى العربي - ينبه إلى منزلقين يمكن أن ينزلق الإصدار إليهما . أولهما : إحياء الطريقة المدرسية التي تشرح النص ولا تحلله. وثانيهما : احتمال الانحراف إلى فرض مستوًى واحد من مستويات التلقى الشعري . وهذان المزلقان من السهل تجنبهما لو عهد بالإصدار إلى ناقد متخصص .

ثم يشيد - كما سبق - بترتيب القصائد ترتيباً تاريخياً ،
يقدم صورة أمينة لتجربة الشاعر بشئى أبعادها ، وبمراحل
تطورها ، ثم يعلل لعمق التطور والنضج فى نتاج محمود
درويش خلال عقد واحد (١٩٦٠-١٩٧٠) بقوة التحام الشاعر
بقضيته وتطوراتها السريعة المتعرجة .

ويبدأ حسه النقدى فى التآلق بمراجعاته لمعد الإصدار "د .
صبرى حافظ" فى عدّ "إهالة التراب" استعارة ، مع أنها كناية ،
وفى عدم توفيقه فى توظيف المعطيات العروضية توظيفاً سليماً
فى إضاءة النص ، وفى ذلك يجول على عثرى ويصول !
(١٤٨) كما يأخذ على الدكتور صبرى فرض رؤيته الخاصة
غير الدقيقة فى الربط بين الشكل العمودى للموسيقى وتقليدية
الصمود التى لا تحمل معنى محدداً (١٤٩) .

٨-١٢

وبعد ، فقد كان وراء المنهج النقدى المتكامل لعلى
عشرى عاملاً مهمان ظلاً يوجهانه توجيهاً سديداً طوال
مسيرته النقدية ، أولهما الفحص المستمر والمراجعة الدءوب
للمواقف والمقولات النقدية ناقداً - أو ناقضاً - لها ، ومضيفاً
إليها ، وثانيهما إقدامه - دون خوف ولا وجل - على مناقشة
الرواد الكبار للنقد فى ثقة واعتداد يمتزجان بالحياء والتقدير .
وقد تعددت مواقفه التى تؤكد ذلك ، وسبقت الإشارة إلى
بعضها (١٥٠) .

ويزيد ما نحن فيه تأكيداً ، التوقفُ أمام بحثه ذى العنوان
الدال الذى يصفى موقفه النقدى : "حادثة المحافظة وأصالة

التجديد" (١٥١) وذلك في تناوله لشعر على الجارم ؛ فهو يبحث ويكد ، ويفرح بما يجنى . لا يزاحم على موقع ، ولا يسعى وراء شهرة ، بل يحرص على إسعاد قارئه بنشوة الاستمتاع بالإبداع "من خلال كتابة يثريها فكره وتجاريه وخبراته وتأملاته ؛ تملؤها روحه السمحة العذبة الجادة التي أفلتت من "التفاهات اللذيذة" (١٥٢) .

يتوقف "عشرى" أمام الجارم بوصفه ركنا ركيننا من أركان الاتجاه الإحيائي - أو المحافظ البياني - الذي تسنم شوقي ذروة سنامه ، وهو اتجاه يعتز بالقيم الفنية والفكرية لتراثنا الأدبي ، وينطلق منها إلى آفاق التجديد والتطور .

ثم يتوقف أمام نسبة العقاد للجارم إلى "مدرسة دار العلوم" التي تحمل ملامح أسرة فكرية نفسية ، خلقتها طبيعة الدراسة التي انفردت بها دار العلوم . "قالدرعى لغوى عربى سلقى عصرى ، ولكن على منهج فريد فى بابيه بين مناهج المعاهد السلفية والمدارس الإفرنجية . وبين مناهج المحافظة والتجديد، والابتداع والتقليد . ولا يسعك وأنت تقرأ قصيدة لشاعر من أركان المدرسة الدرعية أن تحجب فكرة "اللغة" عن خاطرك. وأن تدرك أن صاحب هذا الشعر يثبت على القديم ، وإن أخذ بنصيبه من الجديد ، ويحرص على انتسابه إليه حرصه على انتسابه إلى التراث القديم . إنه شاعر زوده الأدب والعلم بأسباب الإجابة والصحة" (١٥٣) .

يشيد "عشرى" ببصيرة العقاد الذى استطاع بثاقب نظره أن يلتقط تلك الملامح الفارقة بين المدرسة التى كان ينتمى إليها الجارم ، والمدارس الشعرية الأخرى التى تشترك معها فى

بعض الملامح الفنية • لكنه يلتزم العذر لهؤلاء الذين لم يروا في شعر الجارم سوى جانبه المحافظ ؛ لأن سمات التجديد والحداثة في شعره حرية أن تخفى على أى ناقد لا يمتلك نفاذ بصيرة العقاد ؛ لفرط دقة تلك السمات • ونجاح الجارم في إخضاعها لقيم الموروث الشعري وتقاليده ، بحيث أصبحت خيوطا أصيلة - لا مقحمة - في نسيج هذا الموروث !

ثم يضيف الناقد - في ثقة وحياء - إلى ما قاله العقاد " رافدا آخر انفرد به الجارم بين شعراء هذه المدرسة من أبناء جيله ؛ هو رحلته إلى أوربا التي كانت تهب منها رياح التجديد على واقعنا الأدبي • فقد أقام في ربوعها أربعة أعوام وهو في شرخ الشباب • هذه السن التي تكون العزيمة فيها أمضى ، والقدرة على التفاعل أنشط" (١٥٤) ،

لكنه لا يبنى عن مراجعة مقولاته وفحصها ؛ فهو على التو يعقب على ما أكمل به رأى العقاد ، بالإشارة إلى قصر مدة البعثة قصرا لم يفتح له التعمق في دراسة التيارات الأدبية المتلاطمة - آنذاك - في إنجلترا • ثم يلمح ما يعوض ذلك في شخصية الجارم من نهمة المعروف للترود من شتى ضروب المعرفة نهما مكنه من إجادة الإنجليزية ، والتمكن من ثقافتها تمكنا جعله يترجم عنها الدراسات والمسرحيات ، بل والأشعار . كما راجع كثيرا مما ترجم منها (١٥٥) ،

ثم يلتقط تصور الجارم الخاص لـ "التجديد" عبر عنه تعبيراً شعرياً بارعاً ، بدا فيه كأنما كان - بنفاذ بصيرته - يقرأ من كتاب مفتوح ، ويتوقع ، من وراء حجاب ، ما سيعانيه أدبنا بعد نصف قرن من كتابته هذه القصيدة (١٥٦) على يد أدعياء الحداثة ، لادعاتها :

جلبوا للقريض ثوبا من الغر ب ، ولم يجلبوا سوى الأكفان
كل فن له مكان وأهل إن غدا العلم ما له من مكان

ويشيد بقدرة الجارم على الحس والتنبؤ ، وعلى صياغة
رؤيته صياغة شعرية أسرة :

لا يهز النخيل إلا حنينُ النـ أي فى صمت ليلة من حنان

ثم يطيل التلبث أمام ما تشعه القصيدة من نظر ثاقب
للجارم ، فى لمسهِ للفوارق الفنية بين شوقى وحافظ ، خلال
مقارنته بينهما مقارنة عذبة اللغة بعيدة الغور: (١٥٧)

قد شغلنا عن حافظ بأمير الـ	شعر ، ولى ، لو كان يدرى لحاتى
كان يجرى على أعتة شوقى	ويعانى من ركضه ما يعانى
لا الجوادان فى النجار مواء	حين تبلوهما ، ولا الفارمان
يلهب الشعرَ حافظُ أرعن المـ	ط ، وشوقى فى آخر الميدان
ينقرى فى الشعر ميل الجماهير	ليحظى بصيحة استحسان
جال فى حومة السياسة وثـا	بـا ، فأنكى حماسة الفتيان

وينبغى ألا نمل من التذكير بأن "عشرى" يسبح ضد تيار
نقدى كاسح، قرر مبكرا أن الجارم شاعر تقليدى ، لا يفعل
أكثر من تكرار ما نظمه الأقدمون من مناجاة للأطال ، وبكاء
على الديار والدمن ، وأنه مولع بالرقص فى السلاسل ،
والتطريز على الأثواب الخلقة! (١٥٨) ! لم تحل مثل هذه
"المقولات النقدية" الراسخة بينه وبين فحصها ونقدها ، دون
تردد ولا رهبة أمام المكانة التى يتمتع بها قائلوها ؛ فأشار إلى
الغنى والتنوع فى "رؤية الجارم الشعرية" ، ثم توقف أمام

الخيوط الأساسية في نسيجها ، والوسائل التي وظفها الشاعر لتجسيدها ، وطرائق التعبير الشعري المتنوعة التي اختارها ، وتلك هي الجوانب الأكثر أهمية في تجلية شاعرية أى شاعر !

ولما كان المديح من أكبر المآخذ التي أخذها النقاد على الجارم - فقد تصدى "عشرى" لذلك ، مبينا نوع المديح الذي يزرى بالشعر ، مشيرا إلى أنه إذا كان المدح "حافزا" للشاعرية ، منسبطا لها لتجاوز أنية المناسبة ، وتخلق في آفاق فكرية وروحية مترامية - فإن المناسبة في هذه الحالة تحسب للشاعر لا عليه ، والجارم نفسه يدرك منزلته الأدبية ، ومكانة شعره ، ودوره في النهضة التي ترج مجتمعه^(١٥٩) ،

لا تزيّن العقود جيذا إذا لم	يكّ بالحسن قبلها مزدانا
رب نرّ لاقى من الصدر دراً	وجمان في النحر لاقى جمانا
لو مدحنا من لا يحق له المد	ح لوى الشعر رأسه فهجانا !

إنها "سيفيات" معاصرة ، واعتداد بالنفس ، يذكّرنا بشموخ المتنبى :

ستدبنى الفصحى إذا متّ قبلها ومات الذى فى الناس ليس له نداء

وإذا كان التشكيل الفنى هو أبرز ما يميز شاعرا ؛ فقد توقف "عشرى" أمام أدوات هذا التشكيل لدى الجارم ، بادئا بالصورة الشعرية معترفا بأن أكثرها من صور البلاغة القديمة ممثلة في التشبيه والاستعارة والكناية ، لكن الجارم كان يضيف على هذه الصور من ذاته ، ليخرج بها عن نمطيتها من خلال تطويره في تشكيلها ؛ أو فى موادها ، أو فى وظيفتها ، كما

كان يتجاوز التشابه المادى بين عناصر الصور إلى ما بينها من روابط نفسية وفكرية وروحية ، كذلك برع فى تشكيل الصور التشبيهية المركبة من عناصر يتأزر بعضها مع بعض ، لإبراز الدلالة التى يرمى إليها الشاعر ، وهذا ما نراه فى وصف الرعيل الأول من "الدراعمة" بعد رحيل أعلامه :

حيران يعثر بالأعنة مثلما يتعثر التَّمَام فى تاءاته

فكل من طرفى الصورة هو ذاته صورة مركبة - بالمفهوم الفنى والنقدى لبناء الصورة الشعرية - فالحيران الذى يتعثر بالأعنة صورة براعة ، والتَّمَام الذى يتعثر بالتاءات صورة أشد براعة ، وتشكيل صورة واحدة من هاتين الصورتين يجعلها على قدر لافت من التفرد والجمال الفنى! (١٦٠) ،

ثم يلمس براعة الجارم فى "التشخيص" الذى تجاوز به "الاستعارة المكنية" ، ووظفه توظيفاً بالغ النجاح فى إضفاء حيوية عارمة على معان وأفكار شديدة الخفاء ، بتحويلها إلى كائنات تضح بالحياة والحيوية ، وذلك مثل تصويره لحيرته - كشيخ - أمام المشيب ، وسخريّة الدهر من محاولة التغطية عليه وسنّره : (١٦١)

إن كتماناً قهقهة الدهر — ر، جذلانا، ومذ الخبيث طرف لسانه!

ويستمر "عشرى" فى هز "الثوابت النقدية" التى لصقت بالجارم ؛ فيقرر أنه استجاب مبكراً - بعقريته - لـ "تراسل الحواس" الذى أولع به الرمزيون ؛ فيقول عن الشعر :

وشممناه فى الكمائم زهراً وشربناه فى الكئوس شمولاً

ويتحسر على شبابه :

وحواه الماضى الخضم ، وأبقى نكريات تطفو على شطآنه

ويرثى صديقه " أبو الفتح الفقى " :

أسوان ، تعرفه إذا اختلط الدجى بالنبرة السوداء فى أناته ١

ولم تتخلف براعة الجارم فى توظيف الموروث توظيفا
جيذا ، يجعل العناصر التراثية أكثر التحاما بنسيج الشعر ؛
كاستيحائه تلك الصورة من شيخ المعرفة :

ما هذه الدنيا ؟ أما من نعمة فيها لغير تشتت ونفاد ؟!

أو توظيفه لمقولة الرشيد لسحابة مرت فوقه دون أن
تمطر : "أمطرى حيث شئت ؛ فسوف يأتينى خراجك !" (١٦٢)

وأبو المأمون فى مملكة يتحدى المزن أن تعدو قرأها

لقد تربع الجارم بثبات واقتدار فوق قمة الاتجاه المحافظ
بعد رحيل شوقى وحافظ . واستمر فى أداء الدور القديم الجديد
لـ "شاعر القبيلة" وكان اعترازه بترائه ، والقصد إلى إحيائه
وراء شيوع الألفاظ العربية الفحة التى صارت غريبة على أذان
المعاصرين ! ومن أجلها كال له النقاد الاتهامات الكثيرة ،
مغفلين لغته الشعرية العذبة فى معظم شعره ، كمقوله :

ألقيت للنعيد الملاح سلاحى ورجعت أضل بالدموع جراحى
أيام أوتارى تُغرد وحدها وتكلا تسكر فى الزجاجة راحى

وكقوله في رثاء "النقراشى" :
نم هانئا إن الغراس وريفة تزهو بأكرم تربة وقطاف

وبعد هذه القصيدة - وخلال سماعه لإنشادها - أسلم الجارم الروح (١٦٣) . . ! بعد حياة خصبة خلقة شاع منها لدى الدارسين جانبها المحافظ . ولم يتوقف كثير منهم أمام استيعابه لمظاهر التجديد ، وتسخيرها لخدمة تقاليد الشعر العربى وقيمه . بحيث تبث فيها - كما ذهب عشرين - روحا جديدة دون أن تخرج به عن طبيعته . وهذا هو السبب فى صعوبة اكتشافها مظاهر التجديد فى شعره ، برغم جنريتها وشيوعها (١٦٤) !

كثيرة ، كثيرة . . ملامح المنهج النقدى لدى "على عشرين" تلك الملامح التى نجح فى تمثلها ، والمواءمة بين مفرداتها للخروج بمنهج طريف ، يحمل بصمات صاحبه المتميزة ، ويعكس موهبته المتفردة ، وجهده الدائب ، ومراجعته الدعوب . . وكثيرا مما أغفلناه فى حياته ، ونحاول التكفير عنه بعد مماته ! (١٦٥) هذا التكفير الذى نحسن فيه نحن إلى أنفسنا . . قبل أن "ننصفه" ؛ كيلا نصير كأصحاب الفقيه المصرى العظيم "الليث بن سعد" الذين "ضيعوه" . . فى حين وجد صيئوه "مالك بن أنس" أصحابا أحبوا أصحابهم . . وصانوه!

والحمد لله ، فاتحة كل خير ، وتمام كل نعمة .

* *

هوامش السفر الأول

(*) ولد د. على عشري زايد (١٩٣٧-٢٠٠٣م) بقرية "الوفائية" بحيرة • وكان الأول على ليسانس دار العلوم عام ١٩٦٣ بتقدير ممتاز • وتخرج من معهد إلى أستاذ ورئيس قسم البلاغة والنقد الأدبي • وسافر في مهمة علمية إلى فرنسا (١٩٧١-١٩٧٣) • وخلال إعارته للجامعة الإسلامية بباكستان (١٩٨٢-١٩٩٢) كان له هو وصنوه د. حسن الشافعي نشاط بارز متميز تمتد خلال عمادتهما لكليتين من كليات الجامعة التي يرأسها الآن (١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م) الدكتور حسن •

* من أهم مؤلفاته :

- موسيقى الشعر الحر "رسالة ماجستير لم تطبع" •
 - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر •
 - عن بناء القصيدة العربية الحديثة •
 - قراءات في الشعر العربي المعاصر
 - الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي •
 - البلاغة العربية : تاريخها ، مصادرنا ، مناهجها •
 - النقد والبلاغة في القرنين الثالث والرابع •
 - غنيمي هلال ، ناقد ، ورائد في دراسة الأدب المقارن •
- كما نشر حوالي عشرين بحثاً منها :
- الصورة البلاغية عند أبي الحسن الرماني •
 - وجوه تراثية من شعرنا المعاصر •
 - البناء الدرامي مستقبل القصيدة العربية •
 - محمود حسن إسماعيل والشعر الحر •
 - ثنائية الحلم والواقع في "رقصات نيلية" : ديوان شعر لمحمد أبو سلة •
 - شاعرية الجارم بين حداثة المحافظة وأصالة التجديد •
 - الأدباء الدعاة •
 - "الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى ، دراسة في قصيدة النثر وامتداداتها" •
- وقد غطت حياته الأكاديمية موهبته الشعرية الواعدة ، فلم تثر سوى قصائد قليلة لكن تأثيرها البديع مرى في نتاجه النقدي وسما به •

(١) محمد غنيمي هلال ؛ ناقد ورائدا في دراسة الأدب المقارن . كتاب تذكارى إعداد قسم البلاغة والنقد الأدبى . دار الفكر العربى ص ٧ الوحدة ١٩٩٦ .

(٢) وصل زهده وعفته وسخاؤه إلى درجة أن ما يملكه كان ملك أصدقائه فى وقت معا . وبلغ تواضعه درجة رفيعة إلى حد أن عتب عليه البعض بمسببها . أما إثاره وتقائبه فى خدمة الناس فكان مضرب المثل بين أحابيه . إلى درجة أغرت البعض بالاستغلال السيئ لهذا الخلق اللبيل استغلالا أدى إلى عتب أصدقائه عليه ، وربما لومهم له وغضبهم منه ! وربما كان من أبلغ الأدلة على ذلك مقاطعة زملائه لكتبى اختلف معه ، ؛ لأنهم أيقنوا أن من يختلف معه "على" يستحق ذلك وأكثر منه !

(٣) كثيرا ما ترددت بيننا إشادة أساتذته : "على الجندى وأحمد هيكمل والقط ، د . شكرى عباد ، د . الريعى" بعقريته ، والتحفظ على عفته ، وزهده الذى كاد يكون الزوام ، والتشهير بعطائه والإرهاص بالمكانة التى يرونها جديرا بها . وعند تقدمه للترقية إلى أستاذ مساعد جهر أستاذ فاضل من اللجنة التى قومتها بأنه أفاد فائدة جمة من قراءة نتاجه !

ولى أمسية حزينة جمعتنى بالصاديق المجمعى الدكتور عبد الحميد مذكور ، استعدنا المسجل الحافل المضى لعلى عشرين . ثم وقفنا أمام موقفين له لا تحتاج دلالتهما إلى إضافة :

فى زلزال أكتوبر ١٩٩٢ كان يحاضر طلبته فاصر على أن يكون آخر من يخرج من المدرج بعد الاطمئنان على طلبته !

قبل ذلك بنحو ربع قرن (١٩٦٦) اضطر د . مذكور - وهو طالب - للتغيب عن محاضراته فى الفرقة الرابعة طوال العام . ولم يحضر إلا قبل الامتحان وكان هو والمرحوم د . محمد فتوح المقثمين على دفعتهما . وقد فوجئ بعلى - وقد كان معيدا فى الكلية - يشاركه فى محنته مشاركة جادة ، ويعرض عليه بإصرار أن يلمخ له من زملائه كل ما فاتته من محاضراته !

ويضيف صديق عمره "سعد مصلوح" حادثة دالة قد تتقدم بتاريخ "موسيقى الشعر الحر" كثيرا ، وتؤكد تفردا وأصالتها ! كان على يقين مع د . حسن الشافعى فى ممكن واحد قرب دار العلوم ، عندما كانت فى المبتدئان ، وأن جم جمع "بطاقات البحث" وبدأ فى الكتابة . وحينئذ - ١٩٦٥ - اتهم الشافعى فى قضايا الإخوان . . وكان من ضمن ما صادرتة الشرطة كل ما يتعلق بالبحث . . فبدأ المسكين من "الألف" مرة أخرى !

(٤) وصل إلى حد الهجاء القاسى للعقاد من حجازى . كقوله :

من أى بحر عصي الريح تطلبه

إن كنت تبكى عليه ، نحن نكتبه .

تعيش في عصرنا ضيقاً وتشقاً
 إننا بإيقاعه تشقو ، ونطريه
 وإليه الحمق ، لا رأي ولا خلق
 يعطيك ربنا السورى رأساً فتركبهُ
 مستنقعان فباعن مستنقعان فعلن
 مستنقعان فاعلن مستنقعان فعلن

وعندما حصل حجازى على جائزة الدولة للتقديرية كتب فى الأهرام -
 ١٩٩٨/٦/٢٤ ، مقالا عنوانه "جائزة العقاد وطه حسين" جاء فيه : "وصول
 الثوريين إلى السلطة يعطى أنهم صاروا أكثر مرونة .. واقعيين يقبلون الممكن
 ويقابلون أعداءهم فى منتصف الطريق .. فهل ينطبق هذا على الثقافة ؟ وفى
 رواية "أمريكانلى - دار المستقبل العربى ٢٠٠٢ ، ص ٤٥٣-٤٥٤ أشار "صنع الله
 إبراهيم" إلى بقية أسئلة حجازى : هل تغيرت البلاد أم أنا الذى تغيرت ؟ هل خلت
 نفسى لأخذ مكان العقاد ؟ هل شئت وصرت لئلا مرثا ؟ "وصنع الله" يكاد
 يجيب بـ "نعم" على تلك الأسئلة ! وهى إجابة لا تخلو من لوم حجازى ؟ لمدم
 "الترامة" .. واعتذاره مرارا عن "جأوزه" فى حق العقاد ! النظر الأعمال الكاملة
 دار سعاد الصباح . القاهرة ١٩٩٣ ص ١٧٧ .

(٥) مما يؤسف له - ضمن أشياء كثيرة يؤسف لها فى الوسط الثقافى - أن هذا الرائد
 الفاضل تعرض لحملة ظالمة من بعض من تناول لتأجيلهم بقدر موضوعى أغضبهم.

(٦) "موسيقى الشعر الحر" رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة دار العلوم ص ١ - ج -

(٧) السابق ص د - ز .

(٨) موسيقى الشعر الحر ص ١ - ٢ .

(٩) السابق ص ٢ - ٩ .

(١٠) السابق ص ١٠ - ١٥ .

(١١) موسيقى الشعر الحر ص ١٦ - ١٧ .

(١٢) موسيقى الشعر الحر ص ١٩ ، ٢١ ، ٢٧ - ٢٨ ، ٣١ . وبعض ما أشار إليه هنا
 أنماه وأنضجه فى بحوث مستقلة . وذلك كاهتمام الرمزية البالغ بالموسيقى ،
 واختلاف التجربة الشعرية المعاصرة عن التجربة التراثية . انظر عناوين الفصول
 فى كتابه "عن بناء القصيدة العربية الحديثة" الطبعة الرابعة ، مكتبة ابن سينا .
 القاهرة ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م .

(١٣) موسيقى الشعر الحر ص ٣٢ .

(١٤) موسيقى الشعر الحر ص ٣٣ ، ٣٩ .

(١٥) موسيقى الشعر الحر ص ٩٧ .

(١٦) موسيقى الشعر الحر ص ١٣٣ .

- (١٧) موسيقى الشعر الحر من ١٤٢ ، ١٣٩ .
- (١٨) السابق من ١٤٥ - ١٤٧ .
- (١٩) السابق من ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٤ .
- (٢٠) موسيقى الشعر الحر من ١٤٩ .
- (٢١) موسيقى الشعر الحر من ١٥٤ - ١٥٦ .
- (٢٢) موسيقى الشعر الحر من ١٥٦ .
- (٢٣) موسيقى الشعر الحر من ١٥٨ .
- (٢٤) موسيقى الشعر الحر من ١٦٨ .
- (٢٥) السابق من ١٦٨ .
- (٢٦) موسيقى الشعر الحر من ١٨٥ .
- (٢٧) السابق من ١٨٦ .
- (٢٨) موسيقى الشعر الحر من ١٨٨ .
- (٢٩) السابق من ١٩٢ .
- (٣٠) السابق ١٩٤ .
- (٣١) موسيقى الشعر الحر ٢٠٢-٢٠٧ .
- (٣٢) موسيقى الشعر الحر من ٢١٢ .
- (٣٣) انظر مثلا ، عبد الله الطيب المجنوب : المرشد إلى فهمه أشعار العرب وصياغتها ، مكتبة الأجلو ١٩٥٥ . فهو ملئ بمثل هذه النظرات . لكنه من أفضل ما كتب في الموضوع .
- (٣٤) موسيقى الشعر الحر من ٢١٥-٢١٦ .
- (٣٥) موسيقى الشعر الحر من ٢٢٤-٢٢٥ ، ٢٢٩ .
- (٣٦) موسيقى الشعر الحر من ٢٣٤-٢٣٦ ، ٢٣٨ .
- (٣٧) السابق من ٢٤٠-٢٤٢ .
- (٣٨) السابق من ٢٤٧ .
- (٣٩) كما في المقطع الثاني ، انظر أمثلة أخرى في ص ٢٦٤ .
- (٤٠) موسيقى الشعر الحر من ٣٠٧ .
- (٤١) السابق من ٢٧١ .
- (٤٢) السابق ٢٨٢ ، ٢٩٥ .
- (٤٣) موسيقى الشعر الحر من ٢٥٥-٢٥٦ .
- (٤٤) السابق من ٣١٢ ، انظر القصيدة في الديوان ، دار العودة بيروت ١٩٨٦ من ١٨٦-١٩٠ .
- (٤٥) انظر نماذج تطبيقية بديعة لذلك في "موسيقى الشعر الحر" ص ٣٢٢ ، ٣٢٧ ، ٣٣٠ .

- (٤٦) موسيقى الشعر الحر ص ٣٣٤ ، انظر القصيدة فى الديوان ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٦ ص ٤٢٩-٤٤١ .
- (٤٧) موسيقى الشعر الحر ص ٣٤٤ ، انظر القصيدة فى الديوان ، دار العودة بيروت ١٩٨٨ ص ٢٦٠-٢٥٣ .
- (٤٨) موسيقى الشعر الحر ص ٣٥٠ ، ٣٥٢ ، انظر القصيدة فى الديوان ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٦ ص ٤٩٢-٥٠٨ وص ٧١٦-٧١٩ .
- (٤٩) موسيقى الشعر الحر ص ٢٥٦ .
- (٥٠) السابق ص ٣٥٩ .
- (٥١) السابق ٣٦٨ ، ٣٦٩ .
- (٥٢) السابق ص ٢٨٢ .
- (٥٣) ديوان "مضى على كفى" دار العودة ، بيروت دوت ص ١٠٢ وانظر "عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٧٦-١٨١ .
- (٥٤) لمعه يرمز به إلى قوى الخير ممثلة فى المقاومة تأثرا بكونه رمزا للخير فى التراث الفرعونى .
- (٥٥) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٧٧ .
- (٥٦) بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٧٩ .
- (٥٧) دراسات نقدية فى شعرنا المعاصر ١٦٧-١٨٨ . وسوف نتوقف عندها مع غيرها من مثيلاتها فى بحث آخر .
- (٥٨) ثنائية الحلم والواقع فى ديوان "رغبات نبيلة" دراسات نقدية ص ١٣٧-١٤٨ .
- (٥٩) ديوان للشاعر حسن محمد على . انظر دراسات نقدية ص ١٤٩-١٦٦ .
- (٦٠) انظر أمثلة ، وتفصيلا لذلك فى دراسات نقدية ١٦٥ .
- (٦١) كما فعل أمل دنقل فى قصيدة "صلاة" و"خاتمة" : ديوان المعهد الأثنى الطبعة الثانية ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٥ ص ٢٦٥ وص ٣١٨ انظر عن بناء القصيدة ص ٥٠-٥١ ، ١٨٣-١٨٤ .
- (٦٢) عن بناء القصيدة ص ١٨٦-١٨٨ .
- (٦٣) مكتبة ابن سينا ، الطبعة الرابعة القاهرة ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م ، ص ١٥٤-١٨٨ .
- (٦٤) محمود حسن إسماعيل والشعر الحر . دراسات نقدية ص ١٩١-٢٠٥ .
- (٦٥) دراسات نقدية ص ١٩٢ وشام الجنان (من باب جلس) : انظر إليها ، وجدها .
- (٦٦) السابق ص ١٩٣ .
- (٦٧) قصيدة "موسيقى للوداع الأخيرة" التى نشرها فى "صلاة ورفض" انظر دراسات نقدية ص ١٩٦-١٩٨ .
- (٦٨) قصيدة "صوت المعركة" و"جئت أصلى" من ديوان "صلاة ورفض" انظر دراسات نقدية ، ص ١٩٩-٢٠١ .

- (٦٩) دراسات نقدية ص ٢٠٣-٢٠٤ .
- (٧٠) دراسات نقدية ص ٢٠٥ .
- (٧١) ديوان "تهر الحقيقة" الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ص ١٨ . وانظر "عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٧٢ - ١٧٣ .
- (٧٢) ديوان أجراس المصام . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ ص ١٧ .
- (٧٣) مجلة الشعر العدد (١٠) ص ٤٥ .
- (٧٤) انظر مقالا له في مجلة الثقافة العربية - ليبيا . عنوانه "البناء الدرامي مستقبل القصيدة العربية" .
- (٧٥) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٨٩-١٩٠ . وانظر "المواكب" دار صادر بيروت ١٩٥٠ ص ٨ .
- (٧٦) قصيدة النثر ص ١ .
- (٧٧) السابق نفسه .
- (٧٨) قصيدة النثر ص ٤ .
- (٧٩) قصيدة النثر ص ٥ .
- (٨٠) قصيدة النثر ص ٦ .
- (٨١) قصيدة النثر ص ٦-٧ .
- (٨٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة الطبعة الرابعة مكتبة ابن سينا ، القاهرة ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م هامش (٧) ص ٢٠-٢١ . وقد قرر أن هذه الطبعة وما سبقها لم تزد شيئا عن الطبعة الأولى الصادرة عام ١٩٧٨ . ويلاحظ أن الكتاب في مجموعه إنضاج وإن ماء لبعض أرائه في رساله الماجستير "موسيقى الشعر الحر" التي ناقشها عام ١٩٦٨ .
- (٨٣) المرابا المقعرة : د. عبد العزيز حمودة ، عالم المعرفة (٢٧٢) الكويت أغسطس ٢٠٠١ ص ٣٥ .
- (٨٤) المرابا المقعرة ص ٧٣-٨٣ .
- (٨٥) في حوار إذاعي مع فاروق شوشة أنيع من لندن فجر ٢ من أغسطس ٢٠٠٣ .
- (٨٦) قصيدة النثر ص ١٢ .
- (٨٧) قصيدة النثر ص ١٤ .
- (٨٨) قصيدة النثر ص ١٦-١٨ .
- (٨٩) انظر مقالته : "إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل" - مجلة إبداع مارس ١٩٩٦ . وانظر افتتاحية العدد (٨٦) من مجلة الشعر ، إبريل ١٩٩٦ لخيري شلبي تحت عنوان "خارج دائرة الشعور" . وقد لفتني على عثرى هنا كثيرا من هذه الانتاحية .

المصادر والمراجع

(أ) الكتب

- أحمد عبد المعطى حجازي : الأعمال الكاملة
* دار معاد الصباح ، القاهرة ١٩٩٣
- بدر شاكر السياب : ديوانه
* دار العودة ، بيروت ١٩٨٦
- جبران خليل جبران : المواقب ، دار صادر ، بيروت ١٩٥٠
- سميح القاسم : ديوان دمي على كفى
* دار العودة ، بيروت ، د.ت
- صلاح عبد الصبور : ديوانه
* دار العودة : بيروت ١٩٨٨
- صنع الله إبراهيم : أمريكانلى
* دار المستقبل العربى ، القاهرة ٢٠٠٣
- عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة
* عالم المعرفة (٢٧٢) ، الكويت ، أغسطس ٢٠٠١
- د. عبد الله الطيب المحذوب
* المرشد إلى فهم أشعار العرب ، مكتبة الأنجلو ١٩٥٥
- على عشرى :
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، الطبعة الرابعة. مكتبة
ابن سينا القاهرة ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م)
- دراسات نقدية في شعرنا الحديث ، الطبعة الثانية ، مكتبة
ابن سينا القاهرة ١٤٢٣ - ٢٠٠٢ ،
- موسيقى الشعر الحر . رسالة ماجستير مخطوطة. مكتبة كلية
دار العلوم ،
- قسم البلاغة والنقد الأبنى بكلية دار العلوم : محمد غنيمى هلال : ناقد
، ورائدًا في دراسة الأدب المقارن ،

- * دار الفكر العربي • القاهرة ١٩٩٦
 - محمود حسن إسماعيل : نهر الحقيقة
 * الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥
 (ب) المجلات
 مجلة للشعر أبريل ١٩٩٦
 مجلة إبداع مارس ١٩٩٦

* * *

هوامش السفر الآخر

- (١) محمد غنيمي هلال ، ناقدا ، ورائدا في دراسة الأدب المقارن : كتاب تنكاري ، إعداد قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة ، الطبعة الأولى دار الفكر العربي ، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م . وبحث على عشرين عنوانه "رائد الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي" ص ١٤٢-١٨١ ، والنص في ص ١٤٣ .
- (٢) عقب على ذلك بقوله : صدرت هذه الطبعة (الأولى) عن مطبعة مخيمر بالقاهرة دون تحديد تاريخ الطبع عليها . ولكن المؤلف في الطبعة الثالثة للكتاب الصادرة عن مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٦٢ أعاد نشر مقدمتي الطبعتين الأولى والثانية . وحدد تاريخ الطبعة الأولى لعام ١٩٥٣ . على الرغم من أنها غير مؤرخة في الطبعة الأولى ذاتها .
- (٣) ظلت شخصية السندباد شاغلا له ، فقد توقف طويلا أمامها في "قراءات في شعرنا المعاصر" ، القاهرة ١٩٨٢ ص ٤٠ وما بعدها . وكذلك في "استدعاء الشخصيات التراثية" ص ٢٠١-٢٠٢ . ثم أصدر بعد ذلك "الرحلة الثامنة للسندباد" .
- (٤) الكتاب التنكاري عن الدكتور غنيمي هلال ص ١٤٥-١٤٦ .
- (٥) الكتاب التنكاري ص ١٤٣ ، ١٧٦ .
- (٦) مجلة الرسالة ، الأعداد ١٥٣-١٥٦ ، يونيه ١٩٣٦ .
- (٧) السابق نفسه .
- (٨) بلغ عددها (٤٧) سبعا وأربعين مقالة نشرها ما بين عامي ١٩٣٥ - ١٩٣٧ .
- (٩) الكتاب التنكاري ص ١٤٣ ، ١٧٦ .
- (١٠) انظر تفاصيل كثيرة للدقة والموضوعية ، في تحديده لدلالة "الأدب المقارن" أو في تتبعه لنشأته ، "الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي" مكتبة النصر القاهرة ١٩٩٤ ص ٥-٩ و"عن الأدب المقارن" مكتبة الشباب - القاهرة د.ت .
- (١١) الكتاب التنكاري ص ١٤٩-١٥٠ . وقد محص على عشرين هذه القضية تمحيصا دقيقا من خلال مقارنته بين تعريفين للأدب المقارن أوردهما د. غنيمي في مؤلفين مختلفين . كما توقف أمام تناوله لـ

"عالمية الأدب" و"مجالات البحث في الأدب المقارن" . الخ" ففى جميعها يلحظ الناقد مدى ما يضيفه د. غنيمي إلى القضية ، وما ينالها من تحقيق وتأصيل . وهذا يذكرنا بتلك الدقة التى أفصحت عن نفسها مبكرا فى بحثه الرائد "موسيقى الشعر الحر" . وذلك عندما أشار إلى سبق صلاح عبد الصبور فى استخدام رمز "السندباد" فى مقطع من "رحلة فى الليل" من ديوان "الناس فى بلادى" . وقد علل هذا السبق وأكد بالنص على أنها نشرت فى "الأداب" البيروتية قبل نشر الديوان بعامين .

- (١٢) الكتاب التذكارى ، ص ١٥٥ .
- (١٣) الكتاب التذكارى ص ١٥٧ ، ١٥٨ .
- (١٤) ليلى والمجنون بين شوقى وعبد الصبور مجلة الشعر ، العدد (٧٨) ربيع ١٩٩٥ .
- (١٥) لم يكتف الناقد بما ذكره بله حسين فى الجزء الأول من حديث الأربعاء . وإنما أرجعه إلى أصوله الأولى : جريدة السياسة ١٩٢٤/٩/٣ . كذلك توقف عند النظرات التحليلية فى نهاية "مجنون ليلى" لشوقى - دار العودة بيروت ١٩٨١ . وظل ينقب إلى أن كشف عن كاتبها . بعد أن كانت غفلا من اسم المؤلف وقرر أنه د. سعيد عبده الذى أشار إلى هذه الحقيقة فى مقال له بعنوان "لمحات من الضوء على السنوات الأخيرة من حياة أمير الشعراء" مجلة "المجلة" ديسمبر ١٩٦٨ . وفى هذا المقال بقول الكاتب - بعد حديثه عن مسرحيته مصرع كيلو باترا ومجنون ليلى - "كان لى شرف كتابة مذكرتيهما التفسيريتين . وكان شوقى يطمئن إلى رأى فى شعره ويحترمه . انظر مجلة الشعر عدد (٧٨) ربيع ١٩٩٥ ص ٥٥ .
- (١٦) الكتاب التذكارى ص ١٦٢ .
- (١٧) السابق ص ١٧٠ .
- (١٨) السابق ص ١٧١ .
- (١٩) الرحلة الثامنة للسندباد ، دراسة فنية عن شخصية السندباد فى شعرنا المعاصر دار ثابت القاهرة ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤ ص ١١٥ هامش (١) .
- (٢٠) الرحلة الثامنة ص ١١٦ هامش (١) .
- (٢١) الرحلة الثامنة للسندباد ص ١٧٠ .
- (٢٢) دراسات نقدية فى شعرنا الحديث ، ص ٧٢ الهامش رقم (٩٨) .

- (٢٣) مجلة الشعر العدد (٧٨) ربيع ١٩٩٥ ص ٣٩ .
- (٢٤) ليلي والمجنون . مجلة الشعر (٧٨) ص ٤٤ .
- (٢٥) مجلة الهلال ، أبريل ١٩٩٥ ص ٧٨-٨٤ .
- (٢٦) قصص الحيوان بين الأدب العربي والآداب العالمية ، دراسة مقارنة في رحلة جنس أنبى . دار النصر ، القاهرة ٢٠٠١ ص ١١-٢١ .
وتاريخ كتاب د. "حميدة" وفقا لتاريخ المقدمة ، كما يقول على عسري ١٣٧٠-٩٥١ وكتابا أ. حامد عبد القادر تاريخهما ١٣٦٩-١٩٥٠ .
فكيف يكونان متعاصرين ، بل كيف يعتمد صاحبهما على "حميدة" ؟
(٢٧) السابق ص ٩٨ .
- (٢٨) قصص الحيوان ص ٤٣ ، ١٠٠ .
- (٢٩) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص ٢٧
هامش (١) ، (٢) . وانظر دراسات نقدية في شعرنا الحديث ص ٧٨ .
(٣٠) البعد التراثي للهوية القومية في الأدب العربي المعاصر ، رؤية عامة :
ضمن كتاب أصدره معهد البحوث والدراسات العربية بعنوان "الهوية
القومية في الأدب العربي المعاصر" ، دار الأمين ، القاهرة ١٩٩٩
ص ٦٣-٦٥ .
(٣١) البعد التراثي ص ٦٤ .
- (٣٢) البعد التراثي ص ٦٤-٦٥ .
- (٣٣) البعد التراثي ص ٦٧ .
- (٣٤) البعد التراثي ص ٨٠-٨١ .
- (٣٥) البعد التراثي ص ٨٢-٨٣ .
- (٣٦) السابق ص ٨٣ .
- (٣٧) البعد التراثي ص ٨٤ .
- (٣٨) البعد التراثي ص ٨٥ .
- (٣٩) البعد التراثي ص ٨٦ .
- (٤٠) كتب الشراوى هذه القصيدة الطويلة في باريس سنة ١٩٥١ . ولم
تتشر إلا عام ١٩٥٣ . حيث صدرت في كتيب مستقل في القاهرة ،
ثم في بيروت تحت عنوان "خطاب مفتوح من أب مصري إلى الرئيس
ترومان" دار الكتاب العربي القاهرة ١٩٦٨ . والقصيدة تمثل محاولة
مبكرة ورائدة في تجديد الشعر العربي . والشراوى أحد رواده .
- (٤١) دراسات نقدية في شعرنا الحديث ص ٤٥-٦٢ .

- (٤٢) دراسات نقدية ص ٥١-٥٦ .
- (٤٣) دراسات نقدية ص ٥٦-٥٩ .
- (٤٤) قصيدة النثر ص ٨ هامش (١) .
- (٤٥) الطبعة الأولى : الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس - ليبيا ١٩٧٨ والطبعة الثانية : دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٩٧ .
والكتاب هو الرسالة التي نال بها الدكتوراه . وكان حظها أفضل كثيرا من حظ رسالة الماجستير التي لما تطبع بعد . بل إن النسخ المخطوطة مكتوبة بخط لا يكاد يرى ! مع أنها تمثل إرثا صاعدا مبكرا ناضجا بعقريه على عشرين حتى إنها ظلت ذات تأثير ممتد في كثير من بحوثه التي تبعتها .
- (٤٦) مجلة الدراسات الإسلامية إسلام آباد - باكستان مايو - يونيو ١٩٨٤ ص ١١-٦٢ وسوف نتوقف عنده وننظر ص ٣٤-٣٧ من هذه الدراسة .
- (٤٧) استدعاء الشخصيات التراثية ص ٦٢-٦٨ .
- (٤٨) استدعاء الشخصيات التراثية ، ص ٢٤٢-٢٥٥ .
- (٤٩) استدعاء الشخصيات التراثية ص ٢٠٩ - ٢١١ ، ٢٢٥ - ٢٣٣ .
- (٥٠) استدعاء الشخصيات التراثية ص ١٠٩-١١٦ .
- (٥١) استدعاء الشخصيات التراثية ص ٢٥٧-٢٦٢ .
- (٥٢) استدعاء الشخصيات التراثية ص ٢٦٦-٢٧١ .
- (٥٣) الطبعة الرابعة ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢ م .
- (٥٤) مثل البلاغة العربية ، تاريخها ، مصادرهما ، مناهجها . مكتبة الشباب ، الطبعة الثالثة ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م . والنقد الأدبي والبلاغة في القرنين الثالث والرابع . الطبعة الثانية ، مكتبة الشباب ١٤١٥هـ - ١٩٩٥ م .
- (٥٥) الرحلة الثامنة للسندباد ، دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر ، الطبعة الأولى . دار ثابت . القاهرة ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م ص ٧-٨ .
- (٥٦) الرحلة الثامنة للسندباد ص ٨-٩ .
- (٥٧) الرحلة الثامنة ص ١٢-١٤ .
- (٥٨) الرحلة الثامنة ص ٢٠-٢٢ .

- (٥٩) "الناس في بلادى" ضمن "ديوان صلاح عبد الصبور" دار العودة بيروت ١٩٨٨ ص ٧ . وانظر الرحلة الثامنة ص ٥٥-٩٥ .
- (٦٠) الرحلة الثامنة ص ٦٠-٦٧ .
- (٦١) الرحلة الثامنة ص ٧٤ .
- (٦٢) الرحلة الثامنة ص ٨١-٨٩ .
- (٦٣) الرحلة الثامنة ص ٩٨-٩٩ .
- (٦٤) الرحلة الثامنة ص ٩٩-١٠٠ .
- (٦٥) الرحلة الثامنة ص ١٠٠-١٠٤ .
- (٦٦) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص ١٨٩-١٩٠ .
- (٦٧) الرحلة الثامنة ص ١٠٩ .
- (٦٨) الرحلة الثامنة ص ١١١ .
- (٦٩) الرحلة الثامنة ص ١٢٤-١٢٦ .
- (٧٠) السابق ص ٣٢ .
- (٧١) الرحلة الثامنة ص ١٣٣-١٣٤ .
- (٧٢) الرحلة الثامنة ص ١٣٧ .
- (٧٣) الرحلة الثامنة ص ١٥٧-١٦٥ .
- (٧٤) الرحلة الثامنة ص ١٦٤-١٦٧ ، ١٧١ .
- (٧٥) فصول في نقد الشعر الحديث . مكتبة الشباب . القاهرة ١٩٨٨ ص ١٤٥-١٤٨ .
- (٧٦) فصول في نقد الشعر الحديث ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٩٨ ص ١٤٧ .
- (٧٧) فصول في نقد الشعر الحديث ص ١٥٠-١٥١ .
- (٧٨) فصول في نقد الشعر الحديث ص ١٥١-١٥٦ .
- (٧٩) السابق ص ١٦١-١٦٢ .
- (٨٠) فصول في نقد الشعر الحديث ص ١٦٧ .
- (٨١) فصول في نقد الشعر الحديث ص ١٧٣ .
- (٨٢) فصول في نقد الشعر الحديث ص ١٧٧ .
- (٨٣) السابق ص ١٨٠ .
- (٨٤) بحث منشور ضمن مجموعة الأبحاث المصاحبة لنورة "أبو فراس الحمداني" ، الجزائر - أكتوبر ٢٠٠٠ م وهى الدورة السابعة من

- دورات "جائزة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري" ص
١٠٩-١٥٢ .
- (٨٥) السابق ص ١٠٩ .
- (٨٦) الصورة الفنية فى قصيدة أبى فراس ص ١١١ .
- (٨٧) السابق ص ١١٢-١١٣ .
- (٨٨) الصورة الفنية فى قصيدة أبى فراس ص ١٢٩-١٣٢ .
- (٨٩) السابق ص ١٣٦-١٤٢ .
- (٩٠) السابق ص ١٤٢-١٤٤ .
- (٩١) السابق ص ١٤٤-١٥١ .
- (٩٢) حوليات كلية دار العلوم - جامعة القاهرة العدد (٦) ١٩٧٥-١٩٧٦
ص ٢٧-٤٠ .
- (٩٣) مجلة الشعر العدد (٧٨) ربيع ١٩٩٥ ص ٣٨-٥٦ .
- (٩٤) حوليات دار العلوم ص ٣٧ .
- (٩٥) حوليات دار العلوم ص ٣٩ .
- (٩٦) ليلى والمجنون بين شوقى وعبد الصبور ، مجلة الشعر العدد (٧٨)
ربيع ١٩٩٥ ص ٣٨-٥٦ .
- (٩٧) نشر شوقى مجنون ليلى سنة ١٩٢٩ ونشر عبد الصبور "ليلى
والمجنون" عام ١٩٧٠ .
- (٩٨) انظر ليلى والمجنون بين شوقى وعبد الصبور ص ٤٠ .
- (٩٩) ليلى والمجنون ص ٤١-٤٢ .
- (١٠٠) ليلى والمجنون ص ٤٥-٥٢ .
- (١٠١) السابق ص ٥٢-٥٤ .
- (١٠٢) بحث منشور فى مجلة الدراسات الإسلامية . إسلام آباد باكستان ،
المجلد (١٩) العدد (٢) مايو يونيه ١٩٨٤ ص ١١-٦٢ .
- (١٠٣) البحث الأدبى ، طبيعته ، مناهجه ، أصوله ، مصادره . الطبعة الثانية
، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٧ ص ٢٠ .
- (١٠٤) استلهام شخصية الرسول ص ٥٥-٦٠ .
- (١٠٥) دراسات نقدية فى شعرنا الحديث ، الطبعة الثانية ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م
مكتبة ابن مينا ، القاهرة .

- (١٠٦) السابق ص ١٣٧ وعنوان الدراسة : ثنائية الحلم والواقع فى ديوان "رقصات نيلية" ص ٣٧-١٤٨ .
- (١٠٧) دار غريب القاهرة ٢٠٠٣ .
- (١٠٨) دراسات نقدية ص ١٣٨ .
- (١٠٩) دراسات نقدية فى شعرنا الحديث ص ١٣٩ .
- (١١٠) السابق ص ١٤٢-١٤٣ .
- (١١١) دراسات نقدية ص ١٤٧ - ١٤٨ .
- (١١٢) دراسات نقدية ص ١٦٧-١٨٨ .
- (١١٣) السابق ص ١٦٧-١٦٨ .
- (١١٤) دراسات نقدية ص ١٦٩ .
- (١١٥) دراسات نقدية فى شعرنا المعاصر ص ١٨٤ وقد سبق الإشارة إلى ذلك فى بحث لنا عنه - قيد النشر - عنوانه : "حدثا المحافظة وأصالة التجديد فى نقد على عشرى ، موسيقى الشعر الحر" .
- (١١٦) نشرت ضمن "ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن" بتحقيق الأستاذ محمد خلف الله أحمد، والدكتور زغول سلام . دار المعارف القاهرة د٠ وبحث عشرى قراءة جديدة لتراثنا القديم : الصورة البلاغية عند أبى الحسن الرمانى بين الوظيفة التعبيرية والقيمة الجمالية . حوليات كلية دار العلوم - جامعة القاهرة العدد الخامس ١٩٧٤ / ١٩٧٥ ص ٦١-٧٨ .
- (١١٧) الصورة البلاغية عند أبى الحسن الرمانى ص ٧٠ .
- (١١٨) السابق ص ٧٤ .
- (١١٩) السابق ص ٧٥ .
- (١٢٠) السابق ص ٧٦-٧٧ .
- (١٢١) الصورة البلاغية عند الرمانى ص ٧٨ .
- (١٢٢) القسم الأدبى ، الطبعة الأولى ١٤١٥هـ-١٩٩٥م ص ١٣-٦٠ .
- (١٢٣) ديوان المتالى ص ٣٣ .
- (١٢٤) ديوان المتالى ص ٤٤ .
- (١٢٥) ديوان المتالى ص ٥٠ .
- (١٢٦) ديوان المتالى ص ٥٤-٥٥ .
- (١٢٧) نشره المجلس الأعلى للفنون بالكويت ، ضمن بحث "مهرجان القرين

الثقافى الثامن"، ندوة الأديب فى الكويت خلال نصف قرن (١٩٥٠-٢٠٠٠م) .

(١٢٨) سبق هذا الكتاب بحثه للماجستير - الذى لم ينشر - : "موسيقى الشعر الحر" وقد نشر الكتاب فى ليبيا قبل هذه الطبعة (دار الفكر العربى ١٩٩٧) . وعندما نال به درجة الدكتوراه كان عنوانه "استخدام الشخصيات التراثية" .

(١٢٩) عنوان المقال "دعاة أدباء وأدباء دعاة ، الأدباء الدعاة : جابر قميحة نموذجاً" ، نشرته مجلة "الرسالة - فكرية ثقافية تهتم بشئون الدعوة والمجتمع" . وهى غير دورية يصدرها مجلس الإعلام العربى بالقاهرة ، العدد السابع ربيع الأول / الآخر ، جمادى الأولى ١٤٢٤هـ - مايو / يونية / يولية ٢٠٠٣م ص ٤٠-٤٩ وواضح أن البحث نشر بعد وفاته .

(١٣٠) الأدباء الدعاة ص ٤٠ .

(١٣١) الأدباء الدعاة ص ٤٢ .

(١٣٢) الأدباء الدعاة ص ٤٣ .

(١٣٣) الأدباء الدعاة ص ٤٤-٤٥ .

(١٣٤) الأدباء الدعاة ص ٤٥ .

(١٣٥) الأدباء الدعاة ص ٤٦-٤٧ .

(١٣٦) ومما يثير الأسى أن هذا المقال الذى توفى "عشرى" قبل نشره ، أعقبه

- فى العدد التالى - مقال للدكتور جابر قميحة يعنى فيه صديقه ، ويشيد بمنهجه النقدى "الرسالى" الذى يؤمن بأن النقد "أمانة يجب أن تؤدى بعذل وإنصاف ، بحيث يكون التقريط فيها خطيئة لا خطأ . كما توقف أمام :موضوعيته التى رآها تتجاوز "التقابل" مع الذاتية ، وترفض "الحياة" بين طرفين لا يصح بينهما حياد ، كالحق الباطل ! ثم استعرض نتاجه المتنوع ، ودقته الزائدة فى مؤلفاته الرائدة التى توائم موازنة طريقة خلاقة بين مطلق "الولاء" وكامل "الحرية" للإبداع . انظر "على عشرى بين الموضوعية والولاء التراثى" ، مجلة الرسالة ، العدد الثامن جمادى الآخرة / رجب / شعبان ١٤٢٤هـ - أغسطس / سبتمبر / أكتوبر ٢٠٠٣م . ص ٤٤-٤٩ .

(١٣٧) مجلة الشعر العدد العاشر - أبريل ١٩٧٨ ص ١٤٤-١٥١ .

- (١٣٨) السابق ص ١٤٥ ، وانظر تفصيلا لذلك وتقييما له ، في بحث لنا قيد النشر : "حدثا المحافظة وأصالة التجديد في نقد على عشرين .
- (١٣٩) مجلة الشعر ص ١٤٧-١٤٩ .
- (١٤٠) مجلة الشعر . العدد (١٠) ص ١٤٨-١٥١ .
- (١٤١) مجلة الشعر العدد (١١) يولييه ١٩٧٨ ص ١٢٩-١٣٦ .
- (١٤٢) العدد (١١) من مجلة الشعر ص ١٣٢-١٣٤ .
- (١٤٣) مجلة الشعر العدد (١٢) أكتوبر ١٩٧٨ ص ١٤٥-١٥١ .
- (١٤٤) السابق ص ١٤٥ .
- (١٤٥) د. محمد عبد المنعم خاطر في قصيدته "رقية" ص ١٤٧-١٤٨ .
- (١٤٦) مجلة الشعر عدد (١٢) ص ١٥٠-١٥١ .
- (١٤٧) مجلة الهلال ، أبريل ١٩٩٥ ص ٧٨-٨٤ ، وانظر ص ٦-٧ من هذه الدراسة .
- (١٤٨) مجلة الهلال ص ٨٣ .
- (١٤٩) مجلة الهلال ص ٨٣ .
- (١٥٠) نشير هنا إلى مخالفته للعقاد وموقفه من الشعر الحر ونذكر بأنه كان آنذاك - في أوائل ستينيات القرن العشرين - برعما صغيرا واعدا أمام ذلك العملاق بطباعه الذائعة !
- (١٥١) منشور ضمن كتاب "الجارم في عيون الأبناء إعداد الدكتور أحمد على الجارم . الدار المصرية اللبنانية . الطبعة الأولى ربيع الأول ١٤٢٣هـ - مايو ٢٠٠٢م ص ١٢٧-١٥١ ، وقد استعرت منه العنوان في بحثنا السابق عنه .
- (١٥٢) الكلام لفاروق شوشة عن على الراعي الذي أحبه عشرين وتأثر به . انظر ثقافة الأسلاك الشائكة مكتبة الأسرة ٢٠٠١ ص ١٥٥-١٥٦ .
- (١٥٣) ديوان على الجارم . الطبعة الثانية . دار الشروق ١٩٩٠ ، المقدمة التي كتبها العقاد . ولنظر الجارم في عيون الأبناء ص ١٢٧-١٢٨ ، ٦٥٧ .
- (١٥٤) الجارم في عيون الأبناء ص ١٢٨ .
- (١٥٥) الجارم في عيون الأبناء ص ١٢٨-١٢٩ .
- (١٥٦) قصيدة "خلود" التي قالها في ذكرى الشعارين حافظ وشوقي . الجارم في عيون الأبناء ص ١٢٩-١٣٠ .

- (١٥٧) الجارم فى عيون الأبناء ص ١٣١ .
- (١٥٨) ذلك - وغيره كثير - قاله د. مندور فى تعامل غير مبرر على الجارم
، لكنه فى لحظة راجع فيها نفسه ، بقرر سبق الجارم إلى توظيف
بعض أدوات التصوير الشعرى الحديثة ، وبراعته فى ذلك التوظيف .
انظر الشعر المصرى بعد شوقي . الحلقة الأولى . دار نهضة مصر
د.ت . ص ٣٢-٤٦ . وانظر الجارم فى عيون الأبناء ص ٦٥٤ .
- (١٥٩) الجارم فى عيون الأبناء ص ١٣٢-١٣٦ .
- (١٦٠) الجارم فى عيون الأبناء ص ١٣٧ .
- (١٦١) الجارم فى عيون الأبناء ص ١٤٠ .
- (١٦٢) الجارم فى عيون الأبناء ص ١٤٥-١٤٧ .
- (١٦٣) فى ٨ من فبراير ١٩٤٩ .
- (١٦٤) الجارم فى عيون الأبناء ص ١٥١ .
- (١٦٥) فى ٢٤ من صفر ١٤٥٢هـ - ١٤ من ابريل ٢٠٠٤م أقامت دار العلوم
"حفل تأبين" لناقديها الراحلين : عبد الواحد علام وعلى عسرى ، بعد
مرور عام على وفاتهما . وفى كلمتى - التى تجاللت حتى انتهت فيها
- أشرت إلى الجوانب الإنسانية الخاصة والمكانة العلمية لكل منهما .
وبعدها دعتنى جريدة "أفاق عربية" فى ندوتها الثقافية الشهرية للحديث
عن "ملاحم المشروع النقدى لعلى عسرى" ونشرت الجريدة ملخصا
للندوة فى العدد ٦٥٦ ، (١٦ من ربيع الأول ١٤٢٥هـ - ٦ من مسابو
٢٠٠٤م) . وحتى الآن للأسف لم تقم واحدة من المؤسسات الثقافية
للدولة بلمسة تقدير تجاه الناقدين المغبونين !

* * *

المصادر والمراجع

- ١- د. أحمد على الجارم
* الجارم فى عيون الأبناء ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة
١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م .
- ٢- د. جابر قميحة
- على عشرى بين الموضوعية والولاء التراثى .
- مجلة الرسالة ، فكرية ثقافية ، تهتم بشئون الدعوة والمجتمع
العدد (٨) جمادى الآخرة ، رجب ، شعبان ١٤٢٤هـ -
أغسطس ، سبتمبر ، أكتوبر ٢٠٠٣م .
- ٣- د. شوقي ضيف
- البحث الأدبى ، طبيعته ، مناهجه ، أصوله ، مصادرہ .
- الطبعة الثامنة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٧م .
- ٤- د. على عشرى
- البعد التراثى للهوية القومية فى الأدب العربى المعاصر (رؤية
عامة) .
* بحث منشور فى كتاب الهوية القومية فى الأدب العربى
المعاصر .
معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٩٩ .
- البلاغة العربية ، تاريخها ، مصادرہا ، مناهجها .
* الطبعة الثالثة ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م .
- أجمل قصائد محمود درويش .
* مجلة الهلال ، أبريل ١٩٩٥م .
- الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى ، مع عناية خاصة
بمؤسسها محمد غنيمى هلال .
* الطبعة الأولى ، مكتبة النصر ، القاهرة ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م .
* الطبعة الثالثة ، دار النصر ، القاهرة ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م .

-الرحلة الثامنة للسندباد ، دراسة فنية عن شخصية السندباد فى
شعرنا المعاصر

*دار ثابت ، القاهرة ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م .

-استدعاء التراث فى الشعر الكويتى .

*بحث نشره المجلس الأعلى للفنون بالكويت ، ضمن بحوث

"مهرجان القرين الثقافى الثامن" ندوة "الأدب فى الكويت خلال

نصف قرن ١٩٥٠-٢٠٠٠م" .

-استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر .

*دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٩٧ .

-استلهم شخصية الرسول فى الشعر العربى المعاصر .

*مجلة الدراسات الإسلامية ، إسلام آباد ، باكستان . مجلد (١٩)

عدد (٣) مايو ، يونيو ١٩٨٤ .

-الشعر قول موزون مقفى ، دراسة فى قصيدة النثر العربية

وامتداداتها .

*البحث الأخير الذى ألقاه فى حلقة البحث بكلية دار العلوم قبيل

وفاته (لم ينشر)

-الصورة البلاغية عند أبى الحسن الرمانى بين الوظيفة التعبيرية

والقيمة الجمالية .

*حوليات كلية دار العلوم ، العدد الخامس ١٩٧٤-١٩٧٥ .

-الصورة الفنية فى قصيدة أبى فراس الحمدانى .

*بحث منشور فى كتاب "دورة أبى فراس الحمدانى" التى تنظمها

مؤسسة جائزة البابطين ، الكويت ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م .

-النقد الألبى والبلاغة فى القرنين الثالث والرابع (المصادر والقضايا)

*الطبعة الثانية ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٤١٥هـ-١٩٩٥م .

-من تراثنا الشعرى قصيدة "أحلام الفارس القديم" .

*حوليات كلية دار العلوم ، العدد (٦) ١٩٧٠-١٩٧٦م .

-حداثة المحافظة وأصالة التجديد فى شعر على الجارم .

*ضمن كتاب "الجارم فى عيون الأدباء" ، إعداد الدكتور أحمد على الجارم

الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م .
-دراسات نقدية فى شعرنا الحديث .

*الطبعة الثانية ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م .
-دعاة أدباء وأدباء دعاة ، جابر فميحة نموذجاً ،

-مجلة الرسالة ، فكرية ثقافية تهتم بشئون الدعوة والمجتمع ، غير دورية ، يصدرها مجلس الإعلام العربى بالقاهرة ، العدد السابع : ربيع الأول ، ربيع الآخر ، جمادى الأولى ١٤٢٤هـ - مايو ، يونيو ، يوليو ٢٠٠٣ .

-ديوان الستالى مادح بنى نيهان .

*عرض ودراسة . عُمان ، الطبعة الأولى ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م .

-راند الدراسات الأدبية المقارنة فى العالم العربى : محمد غنيمى هلال . بحث منشور فى الكتاب التذكارى عن "محمد غنيمى هلال ، ناقدًا

ورائدًا فى دراسة الألب المقارن" . إعداد قسم البلاغة والنقد الألبى والألب المقارن بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة . الطبعة الأولى ،

دار الفكر العربى ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م .

-فصول فى نقد الشعر الحديث

*مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٨٨م

-عن بناء القصيدة العربية الحديثة

*الطبعة الرابعة ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م

-عن الألب المقارن

*مكتبة الشباب ، القاهرة ٢٠٠٢م

-قراءة فى قصائد العدد الماضى

*مجلة الشعر ، إبريل ١٩٧٨م

-قراءة فى قصائد العدد الماضى

*مجلة الشعر يوليو ١٩٧٨م

-قراءة فى قصائد العدد الماضى

*مجلة الشعر ، أكتوبر ١٩٧٨م

-قصص الحيوان بين الأدب العربى والآداب العالمية (دراسة مقارنة
فى رحلة جنس أدبى)

* الطبعة الثانية ، دار النصر ، القاهرة (١٤٢١هـ - ٢٠٠١م)

-ليلى والمجنون بين شوقي وعبد الصبور

* مجلة الشعر ، العدد (٧٨) ربيع ١٩٩٥

-مجنون ليلى ، حقيقة أم خيال : محمد سعيد رسلان

* تقديم د. على عثرى ، مطبعة عيسى البابى الحلبي ، القاهرة

١٩٨٢م

-موسيقى الشعر الحر

* رسالة ماجستير مخطوطة بمكتبة كلية دار العلوم

* * *

ملحق

دراسة نقدية لم تنشر

ألقاها على عشرين
أمام حلقة البحث التي أقامها
قسم البلاغة والنقد الأدبي

المحرم ١٤٢٣هـ - مارس ٢٠٠٢م

الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى

(دراسة فى قصيدة النثر العربية وامتداداتها)

رحم الله قدامة ، وغفر له ولنا - وما أبرئ نفسي -
بمقدار ما حَمَلْنَاهُ وحملنا تعريفه الشهير للشعر فى كتابه "تقد
الشعر" من وزر ما أصاب شعرنا العربى فى بعض عصوره
من عقم وجمود ، لقد أصبحت الآن أمام ما تغرقنا به المطابع
ودور النشر والدوريات الأدبية من طوفان هتر وهراء يصير
أصحابه على نسبته قسراً إلى الشعر ، بل يصرون على أنه هو
الشعر الذى لا شعر سواه - أصبحت أمام ذلك كله أكثر إدراكاً
لمدى حصافة الرجل وبُعْد نظره حين أراد أن يؤسس للشعر
تخوماً فنية حاسمة ، تحدد أبعاده العامة ، وتصد عن حماه كل
دعى يجترئ على محاولة اقتحام عالمه دون أن يمتلك أدوات
هذا الاقتحام ، أقول هذا مع إدراكى التام لما فى تعريف قدامة
من جفاف منطقى واضح قد لا يناسب تعريف فن مثل الشعر ،
يتكون مفهومه فى بعض جوانبه من قيم جمالية وحوالج نفسية
وروحية ، يعز اصطيادها فى شبكة التعريف المنطقى الصارم.
ولكن أليس من المثير للتأمل أن تقوم أحدث التيارات النقدية
الوافدة من الغرب ، والتى تخلب لب نقادنا ومبدعيننا على
السواء على أسس ومناهج وآليات رياضية ليست أقل جفافاً -
على الأقل فى تطبيقات نقادنا الحداثيين - من كل ما فى تعريف
قدامة من جفاف منطقى غير منكور ؟!

ونحن إذا ما تحليلنا إزاء تعريف قدامة بقدر من السماح
وسعة الصدر - نتحلى بأضعافه إزاء تطبيقات نقادنا الحداثيين
للمناهج البنيوية والأسلوبية - يسمح لنا بأن نتجاوز شكله
الخارجي الجاف لنتعامل مع دلالاته الفنية الكامنة، من خلال
تتبعنا لتحريره لمصطلحاته ، وتحديدده لدلالاتها على امتداد
كتابه ؛ فسوف نجد أن هذا التعريف أقرب إلى روح الفن
والوعى بالطبيعة الجمالية للشعر ، مما يوحى به للوهلة الأولى
ظاهره المنطقي الجاف ، ومن كل ما يشيع للشعر من مفاهيم
مضطربة مائعة لدى أحدث أجيالنا الشعرية .

فمفهوم الشعر لدى قدامه يتكون من ثلاثة عناصر
أساسية، هي : اللفظ والموسيقى - إذا ما أدمجنا الوزن والقافية
فى عنصر واحد - والمعنى .

وقدامه لا يعنى باللفظ - الذى عبر عنه فى التعريف
بمصطلح "القول" ولكنه فى تحديدده لدلالات عناصر التعريف
على امتداد الكتاب استبدل مصطلح "اللفظ" بالقول - وهو لا
يعنى به الكلمة المفردة وإنما يعنى به أساليب التعبير الشعرية -
أو بعبارة أخرى - يعنى به "الصياغة الفنية" و"التصوير" .
وهما المصطلحان اللذان استخدمهما الجاحظ فى عبارته
الشهيرة التى يحدد فيها مفهوم الشعر "إنما الشعر صياغة
وضرب من النسج ، وجنس من التصوير"^(١) . حيث يشمل
مصطلح اللفظ عند قدامة الإيجاز ، والكناية ، والتمثيل - الذى
هو أحد أشكال التشبيه لدى البلاغيين المتأخرين - والجناس
وغير ذلك من الأساليب الفنية ووسائل التصوير الشعرية
لمختلفة .

فعندما يتحدث قدامة عن امتزاج عنصر اللفظ بعنصر المعنى يرى أن من سمات جمال هذا العنصر - أو نعوته كما يطلق عليها - الإيجاز أو التكثيف والإيحاء ، الذى يسميه الإشارة ويعرفها بأنها "أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها" (٢) ، وهو ما يُعرف به النقاد والبلاغيون الإيجاز أو قسما من قسميه على وجه التحديد وهو "إيجاز القصر" ، ولنتأمل ما فى عبارات قدامه "إيماء إليها" و"لمحة تدل عليها" من وعى فنى واضح !

كما يرى قدامة أن من نعوت هذا العنصر أيضا الكناية التى يطلق عليها اسم "الإرداف" ويعرفه بما يعرف به البلاغيون الكناية ، وهو "أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعانى فلا يأتى باللفظ الدال على ذلك المعنى بل بلفظ يدل على معني هو ردفه وتابع له ، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع" (٣) .

ويعتبر قدامة أيضا من نعوت عنصر اللفظ حين يتألف مع المعنى "التمثيل" - الذى هو إحدى صور التشبيه المركبة عند البلاغيين - وإن كان مفهومه عنده ليس محدداً بالقدر الكافى ؛ حيث يتراوح ما بين تشبيه التمثيل والاستعارة التمثيلية والكناية ، فهو يعرفه بقوله : "هو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاما يدل على معنى آخر ، وذلك المعنى الآخر والكلام يبينان عما أراد أن يشير إليه" (٤) ، وكما يتذبذب التعريف بين وسائل التصوير الثلاث التى سبقت الإشارة إليها تجئ أمثلته أيضا مذبذبة بينها ، ولكن ما يهمنا على أى حال أن مصطلح اللفظ لا يعنى الكلمة المفردة وإنما يعنى الأسلوب

أو الصياغة أو الصورة التي يمكننا أن ننعثها بأنها تمثيل أو استعارة أو كناية ،

وأخيراً فإن مصطلح اللفظ يشمل لدى قدامة بعض المحسنات البديعية مثل "الجناس" الذي يطلق عليه قدامة اسم "المطابق" في صورته التامة، و"المجانس" في صورته الناقصة^(٥).

وهكذا يمكننا أن نستبدل بمصطلح "اللفظ" أو "القول" لدى قدامة مصطلح "الصياغة" أو "التصوير" أو "التعبير الموحى" ، أو ما شئت من مصطلحات نقدية تكون أكثر دقة في التعبير عما يريده قدامة بمصطلح "اللفظ"، وهو المصطلح الذي كان شائعاً لدى معظم نقاد هذه الفترة ، للدلالة على ما يتصل بجوانب الشكل الفني للعمل الأدبي ،

فإذا ما تركنا عنصر اللفظ في مفهوم قدامة للشعر إلى عنصر المعنى فسوف نجد قدامة يقصد به ما كان معروفاً لدى النقاد ومؤرخي الأدب باسم "الغرض الشعري" ؛ فالمعاني عند قدامة هي الأغراض من مدح وهجاء ورثاء ونسيب ووصف ، ويضيف إليها قدامة "النشبية" حيث يجعله غرضاً من أغراض الشعر أو معنى من معانيه الأساسية ، وهي إضافة عبقرية - على الرغم مما يوجه إليها من انتقادات - سندرك قيمتها بعد قليل ، ولكن قدامة لم يرغب عنه فطنته أن المعاني الشعرية أكثر اتساعاً وتنوعاً من أن تحصرها هذه الأغراض المحدودة ، وإن هذه الأغراض ليست أكثر من أوعية عامة يضم كل منها ما لا نهاية له من المعاني الشعرية المتفردة التي يبدعها كل شاعر عن طريق تأمله الخاص : "ولما كانت أقسام المعاني التي يُحتاج فيها إلى أن تكون على هذه الصفة مما لا نهاية لعدده ،

ولم يمكن أن يؤتى على تعديد جميع ذلك أو أن يُبلغ آخره - رأيت أن أذكر منه صدرًا ينبئ عن نفسه ويكون مثالا لغيره وعبرة لما لم أذكره ، وأن أجعل ذلك فى الإعلام من أغراض الشعر ، وما هم عليه أكثر حوما وله أشد روما ، وهو : المديح والهجاء والنسيب والمراثى والوصف والتشبيه^(٦) .

فالمعنى عند قدامة ليس هو ذلك المعنى العام الغفل المشترك بين الجميع والذى عبر عنه الجاحظ بأنه مطروح فى الطريق يعرفه العربى والعجمى والقروى والبدوى^(٧) ، وإنما هو المعنى الفنى الشعرى الذى يتولد من تأمل الشاعر فى ذلك المعنى العام الغفل تأملا يستلزم من إطار عموميته وابتدائه ، ويسمونه من وهدة الاطراح على الطريق إلى آفاق الإبداع الشعرى المتفرد ، تلك الآفاق السامقة التى لا يستطيع التحليق فى أرجائها إلا الشاعر الفذ الذى يمكنه أن يجسد هذا المعنى فى كيان شعرى أسر معتمدا على موهبته الشعرية بكل ما تقوم عليه من طاقات روحية ، وما تمتلكه من أدوات وآليات فنية ، ابتداء بالقدرة على المعاناة الروحية الباهظة للومضة الأولى للمعنى حتى تتكامل فى رؤية شعرية خاصة مكتملة الملامح متعانقة الأبعاد ؛ وانتهاء بالتجسيد الفنى الأخير لهذه الرؤية فى صورتها الشعرية النهائية .

وهكذا تتعدد صور المعنى العام الواحد وتجلياته الفنية - أو لنقل تتعدد معانيه الشعرية - بتعدد الشعراء الذين يتناولونه ، وفى إطار ذلك يمكننا أن نفهم عبارة قدامة التى يقرر فيها أن "أقسام المعانى" ، مما لا نهاية لعدده ، ولم يمكن أن يؤتى على تعديد جميع ذلك أو أن يُبلغ آخره" .

ونحن لم نستخلص مدلول مصطلح "المعنى" هذا عند
 قدامة من مجرد تحديده له بما اصطلح النقاد على تسميته
 "الغرض الشعري" ، ولا من عبارته التي يقرر فيها عدم تناهي
 المعاني ، وإنما استخلصناه قبل ذلك من اعتباره "التشبيه"
 غرضاً من أغراض الشعر ، أو معنى من معانيه الأساسية ،
 فهذا يدلنا على أن قدامة يدرك بوضوح الفارق بين المعنى العام
 والمعنى الفني أو الشعري المتمثل في تأمل المعنى العام تأملاً
 شعرياً ، وتشكيله في كيان فني متفرد ، بل إن قدامة يبلغ في
 دقة إدراكه لهذا الفارق شأواً لافتاً للنظر حين يجعل من إحدى
 أدوات التشكيل الفني للمعنى ضرباً من ضروب هذا المعنى ،
 أي أن المعنى الذي يقصده هو المعنى بعد تجسده في صورة
 فنية متفردة ، ولا يغض من قيمة صنيع قدامة هذا ما يوجه
 إليه من نقد بسبب خلطه بين ما يمت إلى المضمون وما يمت
 إلى الشكل ، أو بعبارة أخرى بين ما يمت إلى المعنى وما
 يمت إلى وسائل التعبير عنه ، ولا يغض منه أيضاً أن البعض
 قد سبق قدامة إلى اعتبار التشبيه غرضاً من أغراض الشعر ،
 حيث تم ذلك عرضاً وليس في إطار نظرية شعرية متكاملة ،
 كما هو الشأن عند قدامة ، كما لا يغض منه أخيراً تلك النزعة
 المنطقية التي تناول بها قدامة موضوع التشبيه، والتي قادت إلى
 إخضاع مفهومه لضرب من التقنين المنطقي الجاف^(٨) ،
 فسيبقى بعد ذلك كله أن المعنى في مفهوم قدامة للشعر هو
 المعنى الشعري الذي تمتزج فيه الفكرة بوسائل تجسيدها الفني
 امتزاجاً حميماً ،

بل إن قدامة يؤصل في الفصل الأول من كتابه تأصيلاً
 نظرياً بارعاً لهذه التفرقة بين المعنى العام الذي هو بمثابة

المادة الغفل للشاعر ، والمعنى الشعري أو الفنسى الذى هو بمثابة الصورة التى تأخذها المادة الغفل على يد الصانع ؛ حيث يقول : "ومما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه ، أن المعانى كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد فى كل صناعة من أنه لا بد فيها من شئ موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة"^(١) . وهذه الفكرة البارعة هى التى ستكون أحد الأسس التى سوف يقيم عليها الناقد العبقري عبد القاهر الجرجاني دعائم نظريته النقدية والبلاغية .

فإذا ما انتقلنا إلى العنصر الأخير من عناصر مفهوم الشعر عند قدامة وهو الموسيقى التى فصلها إلى عنصرين هما "الوزن" و"القافية" - فسوف نجد قدامة يستخلص مفهوم هذا العنصر بمكونيه من النموذج الشعري الذى كان شائعا فى عصره من ناحية ، ومن تنظيرات رجال العروض والقافية من ناحية أخرى ، وله آراء جديرة بالتسجيل والتأمل فى هذا المجال ؛ حيث يشترط أن تكون الموسيقى فى القصيدة طبيعية لا تكلف فيها ولا افتعال ، وألا تكون إقامة الموسيقى على حساب المعنى ، وهو يلح على تقدير هذين المبدئين فى أكثر من صورة وأكثر من موضع فى الكتاب ؛ ففى حديثه عن بعض الزخارف الموسيقية مثل الترصيع - الذى هو جعل مقاطع الأجزاء فى البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد فى التصريف ، أو بعبارة أخرى هو نوع من التقية

الداخلية التي نثرى عنصر الموسيقى فى القصيدة . يؤكد قدامة أن هذا الترصيع - الذى يعتبره من نعوت الوزن أو محاسنه : "إنما يحسن إذا اتفق له فى البيت موضع يليق به ، فإنه ليس فى كل موضع يحسن ، ولا على كل حال يصح ، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل فى الأبيات كلها بمحمود ، فإن ذلك إذا كان دل على تعمد وأبان عن تكلف" (١٠) .

وفى حديثه عن ائتلاف اللفظ والوزن يرى أن من نعوت هذا الائتلاف أو محاسنه "ألا يكون الوزن قد اضطر إلى إدخال معنى ليس الغرض فى الشعر محتاجا إليه حتى إذا حذف لم تنقص الدلالة لحذفه ، أو إسقاط معنى لا يتم الغرض إلا به" (١١) .

وفى حديثه عن ائتلاف المعنى والوزن يؤكد الفكرة نفسها ؛ حين يقرر أن حسن الائتلاف بين المعانى والوزن يتحقق بأن تكون المعانى مستوفاة لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقضها عن الواجب أو الزيادة فيها عليه" (١٢) .

وأخيرا يقرر أن من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن "الحشو" وهو "أن يخشى البيت بلفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن" (١٣) .

فالموسيقى عند قدامة ليست هى تلك القيد الثقيل الذى يكبل الشاعر ويغلط طاقته الإبداعية ، ويضطره للتوضيح فى سبيل إقامته بأى من عناصر البناء الشعرى الأخرى . وليست هى تلك الحاية الخارجية التى تضاف إلى القصيدة ، بحيث يمكن للقصيدة أن تستغنى عنها دون أن تفقد شيئا جوهريا من كيانه الأساسى . الموسيقى - عند قدامة وعند كل ناقد جاد - أداة إبداع أساسية فى يد الشاعر ، ومكون أساسى من مكونات

البنية الشعرية ، شأنها في القصيدة شأن اللغة الشعرية ، وشأن الفكرة ، وشأن كل عنصر آخر من عناصر البنية الشعرية وأدوات تشكيلها ، وهي تمتزج بكل هذه العناصر والأدوات وتأنف معها - ولنتأمل هذا المصطلح البارع "الاثنلاف" الذي نبناه قدامة - لإنتاج هذا الكيان الساحر "القصيدة" .

وإذا كان قدامة قد استخلص الملامح والسمات التفصيلية لعناصر مفهومه للشعر من النموذج الشعري الذي كان شائعاً في عصره ؛ فإن هذه العناصر - في معناها الشامل - تظل هي الأسس العامة لمفهوم الشعر في كل عصر ، والحدود الرحبية لإطار هذا المفهوم . وهذا هو الشأن في كل المفاهيم العامة التي تتكون من ثوابت لا تتغير بتغير العصور وتتسم بالعمومية والمرونة ، ومن متغيرات تخضع للظروف الاجتماعية والتاريخية والحضارية المتغيرة ، والمجددون في كل العصور وفي كل المجالات يطورون في هذه المتغيرات دون أن يخرجوا على حدود الأطر العامة الثابتة .

وفي مجال الإبداع الأدبي - والشعري على وجه الخصوص - فإن العناصر الأساسية العامة لمفهوم الشعر ، والمتمثلة في المعنى - أو المضمون، أو الرؤية الشعرية - واللفظ أو الصياغة اللغوية الفنية لهذه الرؤية - والموسيقى - بأوسع دلالات هذه العناصر - تمثل الإطار العام للإبداع الذي يهفو إلى أن يكون شعراً في كل عصر من العصور ، لدى كل أمة من الأمم . وهو إطار لم يفرض من خارج عملية الإبداع وإنما هو مستمد أساساً من تطور المسيرة الشعرية منذ بداياتها الأولى السديمية إلى أن تبلورت ملامحها واستقرت فناً رفيعاً له

أطره وله شروطه الخاصة • ولا يمكن لأى فن رفيع فى أى عصر من العصور ، وفى أى أمة من الأمم أن يخرج على كل الأطر والمفاهيم الفنية • والذى يفرق بين إبداع الشاعر العبقري من ناحية وهذيان المجنون أو عبث العابث هو التزام الأول بالمعايير والأطر الفنية - فى حدودها العامة - التى تحدت لفن الشعر عبر القرون ، والتى تغدو جزءا من الطاقة الإبداعية للشاعر الحقيقى يستعمله دون أن يعي به أو يحس بأنه عائق أو قيد له •

ومن ثم فإنه من البدهى أن الدعوة إلى ضرورة تسوافر هذه العناصر فى أى إبداع أدبى ينتمى إلى عالم الشعر - أو يهفو إلى الانتماء إليه - لا تعنى الدعوة إلى الالتزام بكل آليات النموذج الموروث فى تقصيالاتها ، فلا يوجد الناقد الذى يبلغ به الخطأ حذاً أن يدعو الشاعر المعاصر إلى أن يبدع على غرار النموذج الجاهلى أو الأموى أو العباسى للقصيدة الموروثة - سواء فى رؤاه أو فى أخيلته وأدوات بنائه أو فى موسيقاه - بل لا أظن أن قدامة ذاته لو كان موجوداً بيننا اليوم كان يقبل من الشاعر العربى المعاصر أن يبدع على نمط امرئ القيس أو جرير أو الفرزدق ، أو حتى أبى تمام الذى كان متهما فى عصره بالخروج على قوانين لشعر!

وقد عرف الشعر العربى على امتداد تاريخه - الذى جاوز الخمسة عشر قرنا - عدداً من حركات التجديد التى مسّت كلّ مقوم من مقوماته ، ابتداء بحركة أبى تمام وشعراء البديع التى طورت فى مفهوم المعنى الشعرى والخيال الفنى معا - وهما عنصران ممتزجان امتزاجاً حميماً فى النص

الأدبي وبخاصة في الشعر - ومرورا بحركة الموشح الأندلسي التي اتجهت إلى عنصر الموسيقى بصفة أساسية ، وانتهاء بالمحاولات التي تمت في العصر الحديث التي تناولت كل عنصر من العناصر الثلاثة مثل "الشعر المرسل" و"مجمع البحور" و"الشعر الحر" أو "شعر التفعيلة" ، وكل هذه عناوين عامة لمحاولات تجديدية يشمل كل منها العديد من التيارات والاتجاهات والمغامرات التجديدية المختلفة ، والتي قد يبلغ اختلافها أحيانا حد التناقض والتصارع .

ولكن كل هذه المحاولات كانت تتم في إطار الحدود العامة لمفهوم الشعر ، ومقومات البنية العامة للقصيدة ، كما استقرت في الوعي الأدبي العربي؛ حيث انطلقت جميعها من هذه المقومات لتحلق في أفاق متعددة من التجريب والتجديد تكتسب بها هذه المقومات حيوية ونضارة وقدرة دائمة على التجدد والاستمرار والبقاء .

وقد استطاعت مسيرة الشعر العربي أن تستوعب كل هذه الحركات وأن تدمجها في نسيجها العام بعد مقاومة كانت تطول أو تقصر وفقا لمدى جذرية التجديد الذي كانت تدعو إليه كل حركة أو هامشيته . وكان العامل الأساسي في استيعاب المسيرة الشعرية العربية لهذه الحركات هو ما أشرنا إليه من عدم خروج مشروعاتها التجديدية عن الإطار العام لمفهوم الشعر الذي استقر في الوجدان العربي عبر القرون ، وصدورها عن مقوماته الأساسية .

حركة واحدة من بين هذه الحركات حاولت أن تحطم - بضربة واحدة - مقومين رئيسيين من مقومات هذا المفهوم ؛

هما الموسيقى والمعنى ، بل إن بعض نماذجها حطمت المقومات أو العناصر الثلاثة جميعا ، وهذه الحركة هي ما عرف باسم "قصيدة النثر" وهي حركة نشأت في لبنان في أواخر الخمسينيات واحتضنتها مجلة "شعر" التي صدرت في بيروت في بداية عام ١٩٥٧ . وقد نشرت في أعدادها الأولى نماذج من هذا الشكل الأدبي الذي كان يبدعه الشعراء المشرفون على المجلة ، وفي مقدمتهم "أدونيس" و"يوسف الخال" و"أنسي الحاج" و"شوقي أبو شقرا" و"محمد الماغوط" و"جبرا إبراهيم جبرا" . . وسواهم .

وقد نشرت النماذج الأولى لهذا الشكل الجديد دون أن يطلق عليها اسم معين ، وظل الأمر على هذا النحو إلى عام ١٩٦٠ عندما استخدم أدونيس مصطلح "قصيدة النثر" ، في مقالته التي نشرها يعرف فيها بهذا الشكل الجديد ويحاول التنظير له ، ولعله أول من استخدم هذا المصطلح العربي المنقول عن الفرنسية ترجمة للمصطلح "poeme en prose" . وقد اعتمد أدونيس في مقالته تلك ، وفي استخدامه للمصطلح على كتاب نشر بالفرنسية في باريس عام ١٩٥٩^(١٤) - أي قبل نشر مقالته - بعدة أشهر - وهو كتاب سوزان برنار :

Le poeme en prose, de Baudelaire jusqu a nous jours .

"قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" .

وفى العام نفسه - ١٩٦٠ - نشر أنسى الحاج مجموعته
"لن" التى صدرها بمقدمة نقدية ينظر فيه لهذا الشكل الجديد .
وهو فى هذه المقدمة أيضا يعتمد اعتمادا أساسيا على كتاب
"سوزان برنار" ! بل على مقدمة هذا الكتاب بعد ابتسارها
ابتسارًا شديدا ، وهو نفس ما صنعه أدونيس فى مقالته ! (١٥)

ومنذ ذلك الحين أصبحت مقالة أدونيس ومقدمة الحاج
هما المصدر الأساسى لدى الشعراء والنقاد العرب للكتابة عن
هذا الشكل الجديد أو الكتابة به .

ولا شك أن لقصيدة النثر جنورا فى الأدب العربى يرتد
بعضها إلى أقدم عصوره ، مثل "سجع الكهان" فى العصر
الجاهلى ، ومثل بعض نماذج النثر الصوفى لدى الحلاج
والقزوينى وابن عربى وسواهم ، ومثل بعض نماذج النثر الفنى
فى العصر العباسى ، كما سبقت قصيدة النثر فى العصر
الحديث محاولة هى الأوثق صلة بها وهى ما هرف باسم
"الشعر المنثور" الذى مارس كتابته عدد من الشعراء والأدباء
فى العالم العربى من أبرزهم أمين الريحانى، وجبران خليل
جبران ، ونقولا فياض ، وحسين عفيف وغيرهم .

ولكننا لم نجد واحدة من هذه المحاولات السابقة على
قصيدة النثر تطرح مشروعها الإبداعى باعتباره شكلا شعريا -
بالمفهوم الفنى للشعر - وإنما اعتبرته جميعا شكلا نثريا يحمل
روح الشعر وبعض خواصه التى تتصل بعنصر المعنى أو
الرؤية ، وعنصر التصوير الفنى الرهيف . ولكن أصحاب هذه
المحاولات جميعا كانوا يدركون أن الموسيقى مقوم أساسى من
مقومات الشعر ، لا يمكن أن ينهض شعر بدونه . ومن ثم لم

يجرؤوا على اعتبار محاولاتهم هذه شعرا • على الرغم من أن بعض نماذج هذه المحاولات كانت تحمل من السمات الموسيقية أكثر مما تحمل قصيدة النثر ، مثل سجع الكهان وبعض نماذج النثر الصوفي ، وبعض نماذج النثر الفني عموما •

أنصار قصيدة النثر - مبدعين ونقادًا - هم الذين طرحوا مشروعهم باعتباره شكلا شعريا مكتملا ، بل إن بعض غلاتهم طرحوه باعتباره الشعر الذى لا شعر سواه ! وقد كان أبرز أعلام هذه الموجة الأولى من أمواج هذه الحركة من ذوى الثقافة الغربية - والفرنسية على وجه الخصوص - وقد رأينا كيف كانت مرجعيتهم الأساسية فى تبنى هذا المشروع إبداعًا وتنظيرًا مرجعية فرنسية • وقد كان معظمهم ينتمى إلى مؤسسات سياسية وفكرية تتخذ موقف الرفض من التراث العربى والانتماء العربى عموما! ^(١٦) وكان لذلك أثره فى موقفهم من النموذج الأدبى العربى الموروث ، وإن ارتد بعضهم فى مراحل متأخرة عن موقفهم الراض للعروبة والانتماء إليها •

وقد جاءت النماذج الأولى لقصيدة النثر التى كتبها أدونيس وأنسى الحاج ومحمد الماغوط ويوسف الخال ، وسواهم من رواد هذه الحركة خالية من عنصر الموسيقى - على النحو الذى استقرت عليه أصولها فى الشعر العربى - تماما • كما جاء الكثير من هذه النماذج خالية من عنصر المعنى الذى يمكن فهمه أو إدراكه أو حتى حدسه والإحساس به • ولا نقصد المعنى الذهنى المحدد الصارم ، وإنما نقصد المعنى بمفهومه الفنى الشعري ، المعنى الذى ترشحه هالة من

الغموض الشفيف تضيء عليه قدرًا من المهابة والجلال والسر ، بحيث يلوح المعنى من وراء هذه الهالة كما تلوح الأعين الجميلة من وراء غلالة شفافة على حد تعبير الشاعر الفرنسي "فيرلين" ، لقد كانت بعض نماذج هؤلاء الرواد تعاني من "غياب المعنى" - بمعنى عدم القابلية للفهم والإدراك على أى نحو من الأنحاء ، وقد كان لتأثر هؤلاء الرواد بالسوريالية أثر كبير فى هذا المجال ! فقد فتنوا بالمذهب السورىالى ، وترجموا الكثير من نماذج ونشروها فى مجلتهم "شعر" وكتبوا عنها وعن أصحابها الدراسات النقدية ، ولم يقتصر تأثرهم بالسوريالية على الجانب الإبداعي وإنما تجاوز ذلك إلى الجانب التظيرى وخاصة لدى أدونيس^(١٧) ، ونتيجة لهذا التأثير القوى جاءت رؤاهم الشعرية على قدر كبير من التشوش والغموض وعدم القابلية للفهم ، شأن الرؤى السورىالية .

وإذا ما راجعنا نماذج "قصيدة النثر" المنشورة فى مجلة "شعر" وفى مجلة الأدب" - وهى مجلة أصدرتها مجموعة مجلة "شعر" عن الدار نفسها عام ١٩٦٢ - وكذلك فى المجموعات التى صدرت عن دار مجلة "شعر" لكتاب قصيدة النثر أمثال أنسى الحاج ، ويوسف الخال ، وشوقي أبى شقرا ، ويوسف صائغ وعصام محفوظ ، وغيرهم ؛ فسوف نجد هذه النماذج تفتقر إلى عنصر الموسيقى - بمفهومه الفنى الذى استقر فى الذوق العربى - كما يفتقر معظمها إلى عنصر المعنى بمفهومه الذى حددناه منذ قليل .

. وبالطبع لا يوجد ناقد - مهما كانت درجة تحمسه لعنصر الموسيقى فى الشعر - يذهب إلى أن الشعر يمكن أن ينهض

على عنصر الموسيقى وحده ؛ فالتفرقة بين "النظم" الذى لا يتوافر له من مقومات الشعر إلا الموسيقى و"الشعر" مسألة مستقرة فى الوعي الأدبى الجمعى - إذا صح هذا التعبير - ولكن المطلوب أن يكون واضحاً بالقدر نفسه أن أى كلام خال من عنصر الموسيقى لا يمكن أن يكون شعراً مهما توافر له من عناصر الشعر الأخرى : الرؤية الشعرية المتفردة المكتملة ، والتعبير الفنى الرفيع !

كما أنه لا يمكن لأحد أن يطلب من الشاعر - بل لا يمكن لأحد أن يقبل منه - أن يقول كلاماً تقريرياً مباشراً يعبر عن معانٍ ذهنية تقريرية ؛ فهذه المعانى هى التى عبر عنها الجاحظ بأنها "مطروحة فى الطريق" ورفض أن تكون هى المعانى الشعرية ، فالشاعر - لكى يكون كلامه شعراً - لابد أن تكون معانيه على قدر من الجدة والقدرة على إدهاش المتلقى بحيث يحس أنها خاصة بالشاعر وأنه هو الذى ابتكرها وأبدعها ، ومن ثم فلا بد أن يكون فى هذه المعانى قدر من الخروج على المألوف ، وأن تكون على قدر من صعوبة المنال ، أو لنقل على قدر من الغموض الذى يضيف على هذه المعانى ثوباً من المهابة والجلال !

ولكن هذا شئ ، وما نطالعه فى النماذج الأولى لقصيدة النثر من غياب المعنى وعدم القابلية للإدراك شئ آخر ؛ فالقارئ لهذه النماذج يجد نفسه يضرب فى تيه لا يهتدى فيه إلى شئ ، ويعود فى النهاية من رحلته المضنية مع هذه النصوص خالى الوفاض ! وليس هذا عمل الشاعر الحق ؛ فعمل الشاعر - على حد تعبير الناقد والشاعر الأمريكى

"أرشيبالد مكليش" - هو أن يتصارع مع صمت العالم ، ومع ما كان خلوا من المعنى فيه ، ويضطره إلى أن يكون ذا معنى ، إلى أن يتمكن من جعل الصمت يجيب ، وجعل (اللاوجود) موجودًا !

إنه عمل يأخذ على عاتقه أن يعرف العالم ، لا عن طريق التأويل أو الإيضاح أو البرهان ، ولكن مباشرة كما يعرف الإنسان طعم التفاح في فمه ، وكان مكليش يعلق بهذه العبارات على أبيات اقتبسها من قصيدة للشاعر الصيني القديم "لو تشي" يرى فيها أن الشاعر هو الذي "يأسر السماء والأرض داخل قفص الشكل" ! ويقول مصورًا مهمة الشعراء : "نحن الشعراء نصارع اللا وجود لنجبره على أن يمنح وجودًا ، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى !

إننا نأسر المساحات التي لا حد لها في قدم مربع من الورق ، ونسكب طوفنا من القلب الصغير بقدر بوصة" (١٨)

ولكن شعراء قصيدة النثر عكسوا الآية فبدلاً من أن يتصارعوا مع ما كان خلوا من المعنى ليَجبروه أن يكون ذا معنى ؛ فعلوا العكس فتصارعوا مع ما كان ذا معنى ليَجعلوه خلوا من المعنى ، وبدلاً من أن يحولوا الصمت إلى موسيقى حولوا الموسيقى إلى صمت ، ، قَضوا عليها !

ولنقرأ معا نموذجين من إبداع هؤلاء الرواد الأوائل ، أولهما قصيدة لأنسى الحاج بعنوان "في قبضة العيون" (١٩) يقول فيها :

لا الحقائق الخيالية
 ولا المعلقة
 لا المغاور المقسمة خلف الأصدا:
 لا تفقيس الصرخة
 ولا لدرجة البجع
 ولا دربكة الدم
 ولا سمنة الدوبيات التي من البدء
 ملكوها فى الخرائب خلف باب الشعوذة السابع
 ولا الجريمة
 ولا جندة الكنارى
 مع القارة الفقيدة
 تولى زمن الصيد
 سبقها
 وحتى أغنيته أغنيتى
 أغنيتى الضائعة والمستحيلة
 أجلس
 مكشوفاً ، نابضاً ، صامتاً
 فى قبضة العيون

وواضح أن النموذج مفتقر تماماً إلى الموسيقى الشعرية،
 والموسيقى الشعرية فى النموذج الشعرى العربى لها أسسها
 ومقوماتها المستمدة من طبيعة النسيج اللغوى للعربية : أصواتا
 وصيغا وتراكيب ، فكل لغة نسيجها اللغوى الخاص الذى
 يتحكم فى طبيعة البنية الموسيقية لشعرها ، فإذا كانت موسيقى
 الشعر فى بعض اللغات تتولد من توالى المقاطع اللغوية فى
 وحدات بأعداد معينة ، وإذا كانت فى بعضها الآخر تتولد من

وقوع النبر على مقاطع معينة ، وما أشبه ذلك من وسائل تحقيق الانسجام والتوافق الموسيقى في هذه اللغات - فإن موسيقى الشعر في العربية تتولد من توالي الأصوات المتحركة والمساكنة وفقا لنظام معين يحقق هذا الانسجام والتوافق الموسيقى ، حيث تتشكل من هذا التوالي المنتظم وحدات متناسقة متناظرة تحقق الإيقاع الموسيقى . وهذا النظام الموسيقى من المرونة والطواعية والقابلية للتتبع بحيث يمكن للشاعر الحق أن يولد منه ما لا نهاية له من الصيغ والبنى . هذا هو المفهوم العام لموسيقى الشعر العربي الذي استقر في وعي الشعراء والمتلقين على السواء ، وأى قول بوجود موسيقى للشعر العربي قائمة على غير هذا الأساس هو نوع من الشعوذة ! صحيح أنه من الممكن للشاعر المتمكن من أنواته اللغوية ، المدرك لأسرار لغته ؛ أن يغنى هذا النظام العام بمجموعة من وسائل التناسق والانسجام اللغوى التى تدعم هذا النظام العام وتثريه ولكن لا يمكنها أبدا أن تتوب عنه .

والقارئ يفتقد الموسيقى بهذا المفهوم افتقارًا تامًا في نموذج أنسى الحاج السابق ؛ فليس هناك أى نظام إيقاعى يحكم توالى الأصوات فيه ، حتى ما يطلقون عليه "الموسيقى الداخلية" وغير ذلك من العبارات الفضفاضة التى لا تحمل أى مضمون نقدى حقيقى يفتقر إليه النص . وهكذا يغيب عنصر الموسيقى - الذى هو واحد من أهم دعائم الشكل الشعرى - فى هذا النص .

فإذا ما تركنا عنصر الموسيقى إلى عنصر المعنى وجدنا الخطب أفتح ، فالنص لا يحتوى إلا على مجموعة من

الهُواجس والرؤى السوربالية المشوشة التى لا يخرج القارئ من قراءتها بطائل سواء فى جزئياتها أو إطارها الكلى ؛ فعلى مستوى الجزئيات تصدمنا مجموعة من العبارات المبعثرة التى لا يحمل أى منها يمكن للإدراك الإمساك به ، أو مجرد حدسه وتصوره ! من مثل "المغاور المقسمة خلف الأصداء" و"تفقيس الصرخة" و"حرجة البجع" و"باب الشعوذة السابع" و"جندلة الكئنارى" !! الخ ؛ فكل هذه عبارات لا معنى لها وهى تمثل جزئيات الإطار العام للرؤية أو للمعنى ، وإذا كانت الجزئيات على هذا القدر من التشوش والاضطراب فلا ينبغي أن نتوقع للإطار العام الذى ينتظم هذه الجزئيات إلا أن يكون أكثر تشوشا واضطرابا ، خاصة أنه إطار غير محكم لم يستطع الشاعر أن يجمع فيه هذه الجزئيات ويربط بينها برابط لغوى وثيق ، حيث لا يربط بينها إلا واو العطف ، ذلك الرابط الواهى العاجز عن أن يربط بين مجموعة من العبارات هى بطبيعتها متنافرة - وقد اتفقنا على أن المعنى فى الشعر هو المعنى المصوغ فى عبارة فنية - فضلا عن أن هذه العبارات جميعا تظل من الناحية التركيبية ناقصة البنية ، فهى كلها أسماء لانافية ولا أخبار لها ، دون وجود مسوغ مفهوم لحذف هذه الأخبار ، ولو أن ذكرها لم يكن ليفيد كثيرا فى إزاحة هذا الغموض الضبابى المطبق الذى يكتنف القصيدة !

أما النموذج الثانى الذى نعرض له فهو لأدونيس ، أوفر شعراء الجماعة موهبة ، وأوسعهم شهرة وثقافة ، وأكثرهم جدية ، وهو واحد من شعراء الجماعة الذين بدعوا مسيرتهم الشعرية بكتابة القصيدة الموزونة ، وله تجارب جريئة فى

مجال تطوير الإطار الموسيقى الموروث للقصيدة العربية .
وقد مارس كتابة قصيدة النثر دون أن يتخلى عن كتابة القصيدة
الموزونة ، بل إن معظم نتاجه الشعري جاء في إطار القصيدة
الموزونة على الرغم من أنه كان من أكثر شعراء الجماعة
حماسة للدعوة إلى قصيدة النثر ، وأكثرهم تأثيراً في الأجيال
اللاحقة في هذا المجال .

والنموذج الذي اخترناه لأونيس من قصيدة بعنوان
"قداس بلا قصد ، خليط احتمالات" ^(٢٠) يقول في مقطعها الأول:

... إن كان قداساً بلا قصد ، خليط احتمالات

وكان يتبدد في ما يشبه الدروب

في زقاق

في حارة النقاشات

أو في القصاص

يقرأ جذوع التاريخ في اتجاه امرأة تقرأ الغصون

- "هذه لها" /

وبدا صاحب البيت كأنه قوس قزح في غابة ما

- "غدا تأتي" /

سلام لذلك البيت ، حرساً صامتاً تغلغل في أحضان الليل
، أهلاً بهذا .

الشاعر يتلأأ ضليلاً ، كمثل كوكب يكاد أن يسقط .

نجد نص أدونيس على الرغم من خلوه من عنصر الموسيقى الشعرية ، وعلى الرغم مما يوشحه من غموض وتشوش - أقل غموضا من نص أنسى الحاج ، ولغته أكثر جلالا وأقرب إلى طبيعة اللغة الشعرية ، ولكن المعنى العام أو الرؤية العامة ، وبعض تفاصيلها الجزئية على قدر واضح من التشوش وعدم القابلية للفهم ، مع ضرورة أن نأخذ في اعتبارنا أن هذا النص من أقل نصوص أدونيس إغراقا في الغموض وجنوحا إلى التشوش السوريالي .

وقد اخترنا هذين النموذجين لأنسى الحاج وأدونيس بالذات لأن صاحبيهما كانا من أشد أفراد جماعة مجلة "شعر" حماسا للدعوة إلى قصيدة النثر ، ومن أكثرهم تأثيرا في الأجيال اللاحقة بسبب مقالتيهما عن قصيدة النثر التي لخصا فيها "مقدمة كتاب سوزان برنار" ، وقد ظلت مقالة أدونيس ومقدمة الحاج لمجموعة "ن" أكثر تأثيرا في الشعراء الشباب ، حتى من كتاب سوزان برنار ذاته ، بعد ترجمته ترجمة ناقصة إلى العربية .

كما كان من دوافع اختيارنا لهذين النصين أن تقدم نموذجين لكاتبين أحدهما مارس كتابة القصيدة الموزونة قبل أن يجرب كتابة قصيدة النثر - وهو أدونيس - وظل يكتب هذه القصيدة الموزونة مع قصيدة النثر ، أما الآخر - وهو أنسى الحاج - فلم يعرف عنه أنه كتب شعرا في إطار الشكل الشعري الموزون ، وتجاربه كلها كانت في مجال قصيدة النثر. وهذا النموذجان كافيان لإعطاء فكرة واضحة بالقدر المطلوب عن طبيعة قصيدة النثر كما أنتجتها جماعة مجلة "شعر" .

وقد جُوبِهت قصيدة النثر بموجة رفض عارمة من الواقع الثقافي العربي الذي كان لا يزال أكثر عافية ، وأشد انتماء إلى موروثه الثقافي واعتزازا به . وقد نجحت هذه الموجة الرافضة في محاصرة القصيدة والمجلة التي احتضنتها ، والجماعة التي روجت لها جميعاً حتى نجحت في القضاء عليها وعلى المجلة التي أغلقت أبوابها بعد العدد المزبوج ٣١ ، ٣٢ الصادر في خريف ١٩٦٤ . وحتى عندما عاودت المجلة الصدور عن دار صحيفة النهار فتر حماسها لقصيدة النثر تماماً في هذا الإصدار ! وهكذا يمكن القول بأن محاصرة الواقع الثقافي العربي العفّي وقتها لقصيدة النثر قد نجح في خنقها ، وجعل شجرتها تجف وتسقط . ولكن بذورها الشيطانية تناثرت عقب سقوطها في أرجاء الوطن العربي لتتبت أشجاراً هجيئة ، منتهزة فرصة تخلخل التربة العربية واضمحلال الانتماء العربي والإسلامي ، في مرحلة الهزائم التي تعاقبت على الأمة العربية منذ عام ١٩٦٧ ! وقد أثمرت هذه الأشجار بدورها ثماراً مرة تحمل أحياناً اسم قصيدة النثر ، وأحياناً أخرى أسماء مختلفة ، ولكنها تتفق جميعاً في التحلل من الالتزام بالمقومات الأساسية للقصيدة العربية، خاصة الموسيقى والمعنى الشعري بمدلوله الذي وضناه .

وقد شاعت هذه النماذج شيوعاً مخيفاً في العقدين الأخيرين ، وأقبل على إنتاجها أعداد من الشباب الذين لا يتمتعون بما كان يتمتع به كتاب الجيل الأول لقصيدة النثر من موهبة ، وجدية ، وسعة ثقافة ، ومعرفة بالموروث - بغض النظر عن مدى ارتباطهم به وانتمائهم إليه - ومن ثم جاء نتاج

هذا الجيل - أو الأجيال كما يحلو لهم أن يطلقوا على أنفسهم في سياق تنابزهم بالألقاب - يعانى من مجموعة من الظواهر المرضية ، بالإضافة إلى تحلله من الموسيقى والمعنى ، وهما العنصران اللذان كان نتاج الجيل الأول من كُتّاب قصيدة النثر في مجمله لا يعانى إلا من غيابهما .

وقد ارتبط شيوع هذه النماذج واستشرائها بشيوع طائفة من الأمراض الاجتماعية والحضارية في واقعنا العربى ، يأتي في مقدمتها افتتان الأجيال الشابة بالنموذج الحضارى الغارى - وهو هنا النموذج الأمريكى والغربى عموما - فى شتى مجالات الحياة ، ليس على المستوى الثقافى ، وإنما على المستوى الاجتماعى والسلوكى والحضارى عموما .

ومن الأمراض الحضارية التى ارتبطت بشيوع هذه النماذج المتحللة من قواعد الشكل الشعري الموروث تنقشى ظاهرة الجنوح إلى الخروج على القواعد والقوانين عموما ، والميل إلى الانفلات وعدم الالتزام فى شتى المناحي ، ومنها أيضا الميل إلى السهولة ، والعزوف عن بذل الجهد ، والحرص على الفوز وتحقيق الغايات بدون تعب ، ومنها أخيرا غيبة الوعي ، أو العمل على تغييبه ، أو على حد تعبير الدكتور مصطفى ناصف "العجز عن الوعي" ! وقد تجلّى هذا المرض فى صور شتى لعل أخطرها ذلك التنقش المدمن لظاهرة تعاظم المخدرات بين الشباب (٢١) .

وقد كان لتقشى هذه الأدواء فى المجتمع دوره فى المساعدة على تقشى هذا الغثاء الذى يصر أصحابه على أنه شعر . بل على أنه الشعر الذى لا شعر سواه !

وقد تفاقمت الظواهر السلبية المرضية في نتاج الشباب نتيجة لتفشي الأدوية السابقة ، وتحتاج كل ظاهرة من هذه الظواهر إلى وقفة طويلة في دراسة ، أو دراسات مستقلة ، والمجال هنا لا يتسع لأكثر من طرح سريع لإبراز هذه الظواهر .

إذا كانت ظاهرة غياب المعنى في نتاج الجيل الأول من كتاب قصيدة النثر قد تجلت في مظهر واحد أساسي هو ما أطلقنا عليه عدم القابلية للفهم والإدراك ، نتيجة لما كان يرين على هذا النتاج من غموض ضبابي وتشوش سورالي - فإن هذه الظاهرة تجلت في نتاج شباب العقدين الآخرين - بالإضافة إلى المظهر الأول - في مظهر آخر هو غياب المعنى الشعري المتفرد النيل ، حيث طغت على الكثير من هذا النتاج أنماط من الركاكة والثرثرة والابتذال ، حولتها إلى معارض للنثر التقريرى الردى من مثل هذا النموذج - الذى لن ألتزم ببعثة كلماته على سطور عديدة بدون منطق كما فعل صاحبه - وعنوانه "عند الفندق العائم" (٢٢) :

أمك والله ظفرها بعشر من هؤلاء النسوة

الواتى لم يجلسن ساعة واحدة أمام نار الفرن

وعلق فى رقبتها ثلاثة أطفال وأختهم فى الرحم

أراهن : ولا واحدة منهن تعرف كيف تسليخ أرنبه بعد ذبحها

وشكلهن ضاجعن رجالا كثيرين غير أزواجهن !

وليس بعيدا أنهن يعملن جواسيس !

ماذا فى مثل هذه الثرثرة من معان يمكن أن تنتسب إلى الشعر ، ككتاب هذه الثرثرة يعادون الجلال والجمال ، ويجاهرون بهذا العداء ، ويصوغون رفضهم فى شعارات مضللة لها قمقعة الطبل الأجوف الذى يردع من يسمعه للوهلة الأولى - وربما لما بعد ذلك إن لم يكن على وعى بمفردات اللعبة - من مثل "مضادة الإنشادية والنمطية وإعادة الانتاج" و"التحرر من القبلى والتقليدى" و "إعادة اكتشاف اليومى ، الآتى، التفصيلي ؛ باعتباره المادة الحيوية للحياة" وغير ذلك من الشعارات التى يصكونها ويبررون بها كل شئ !!

على أن الخطب فى مثل النموذج السابق - وهو كثير - يهون إذا ما قارناه بنموذج آخر يحرص صاحبه على ان يضيف إلى تفاهة لمعنى ركافة اللغة حيث يستخدم العامية ، لا فى صورتها الفنية الرفيعة - التى يبدع بها شعراء العامية الكبار - وإنما فى أشد صورها ركافة وابتذالا ، يقول صاحب هذا النص :

أنا كنت بالحق إيه

كنت رايح من حة لحة

وعارف حتى اللى مستنيانى

الحة متسابة مكلتش فى البلكونة

وأنا زائق وسطها مبستهاش

قلت المرة الجاية حبسوها

أربعناشر خمستاشر سنة تقريبا

وواحدة ثانية بتبعد وشها فى العربية

(فيه ناس ٠٠ يا خبر أبيض ٠٠ اوعى ٠٠ مجنون) (٢٣)

لو أن شيخنا الجاحظ رحمه الله أنفق عمره كله بحثا عن نماذج تصلح للتمثيل لتلك المعانى المطروحة فى الطريق التى لا ينهض عليها شعر ؛ لأعياء أن يعثر على ما يوازى النموذج المتقدم فى ركاكته وابتذاله واقتضاره إلى المعنى الشعرى ، بل إلى كل ما يمكن أن يمت إلى جنس الشعر بأوهى صلة !

على أن المظهر الأول لغياب المعنى الذى شاع فى نتاج الجيل الأول من كتاب قصيدة النثر ظل متفشيا جنبا إلى جنب مع هذا المظهر الثانى فى نتاج شبابنا ، وخاصة أولئك الذين يتمتعون بقدر من الجدية والموهبة الحقيقية والثقافة ، أمثال حلمى سالم ، ورفعت سلام - وهما من أكثر الشباب جدية وموهبة - وغيرهما .

ويبدو أن معظم المبدعين الشباب يعادون المعنى معاداتهم للموسيقى ، ويحزنهم أن يحمل كلامهم شيئا من ظلال المعنى ولذلك يبادرون إلى تفرغه منه ، ولنتأمل فى صنيع أحد هؤلاء الشباب الذى كتب هذا الكلام الغريب فى قصيدة له تحمل عنوان "السفر الأخير" (٢٤) .

هبتكى هرسفشكى ث ه ب ت ك ه ر س ف ش ك ي ن م

ناتسبلا تسردميك ابلاف اصفصلا اذا هلخديسن يحلا

تجهيلات نسوسلاهمله تيتج

اتيف تفاسملا رفسل فقيوير اكس سوفنلام يهت

يراكس مهامو .

أنأيشأ بتر تحلاندف هتثينا مط حتفينا لا

برشنوت ميدقلا ريما زملا لكقر حنو

تلا مثلا دح قشعلا باتك

ثم يكشف لنا الكاتب في الصفحة التالية مباشرة سر لعبته؛ حيث يعيد لنا كتابة هذا المقطع بصورته الأصلية التي تحمل ظلال معنى ، بل وأصداء موسيقى ، فأراد أن يفرغه من المعنى وأصداء الموسيقى كليهما فكتبه بهذه الطريقة العابثة المعكوسة ، عن طريق كتابته من اليسار إلى اليمين وكأنما يحاكي بذلك - لا شعوريا - طريقة كتابة النموذج الذي افتتن به شبابنا وهو النموذج الغربي ، ويصطاد بذلك عصفورين بحجر واحد ، والمقطع كما أعاد الكاتب كتابته بعد إسقاط السطر الأول الذي ترجمته "من يكشف سره كبتة من كشف سره يكتبه" هو :

الحين سيدخل هذا الصفصاف الباكي

مدرسة البستان

حتى تعلمه الموسنة البهجة

ويقلل سفرا المسافة فينا

تهيم النفوس سكارى

وما هم بسكارى

الآن يفتح طمأنينته فندخل نرتب أشياءنا

ونحرق كل المزامير القديمة ، ونشرب كتاب العشق حتى الشمالة !
مع ملاحظة أن الكاتب أعاد ترتيب بعض العبارات ، أخطأ فسى
كتابة بعض الكلمات عندما عكسها ! والسؤال هو أى متعة يمكن أن
يحققها مثل هذا العبث ، ومثل هذا الروع الغريب بتفريغ الأشياء من
معناها والعجز عن إكسابها أى معنى جديد ؟ !

ويرتبط بغياب المعنى الشعرى ، جنوح الكثير من الشباب
إلى الحديث الجنسى المكشوف المبتذل ، وتصوير الفعل
الجنسى بتفاصيله بصور شديدة المباشرة والإسفاف ، ونشراتهم
السرية تغصّ بنماذج هذا الابتذال ! بل وصل التجاوز إلى
نشره فى مجموعات تصدرها مؤسسات رسمية محترمة!
ودوريات تصدر عن دور نشر حكومية محترمة (!) وكثيرا ما
يرتبط هذا الابتذال بانتهاك قيم أخلاقية واجتماعية يتباهى هؤلاء
الشباب بانتهاكها ، باعتبار هذا الانتهاك لونا من كسر "التابو" ،
وهو أحد الشعارات المضللة التى يرفعونها ! يقول أحد هؤلاء
الشباب فى قصيدة يهديها إلى زوجته :

هل نسحين وجهى تحت غطاءك ، وتقبضين بحذر على
شهوة دخلت ثيابك ؟ !

هل ينتصب نهداك تحت قميصك اللئلى ، وتشعرين بتنميل
داعر حول ردفك ، ويضئ جسدك ، ثم تحسّين بتمدد الكون
حوالك ! هل ترقدين على اجترار فحولتى ، وتقبّين الكون
بموانك المشنوق ؟ ! الخ

وتقول أخرى من هؤلاء الشباب :

أمى تصنع دوائر بالملعقة ، وتخفض عينيها لسكارين
الشئى ، تثبتها على البرامج الإعلانية ، وتستحلب حلمتيها
كقرصى فوار انتهت مدة صلاحيتها . . !!

. أبى على السرير بجوارها يتكور فى وضع جنينى ،

عادة ما يوقظها شخيره أثناء الليل ، فتغلق عليها باب الحمام ، ولا يسمع من الخارج إلا صوت الصنبور مفتوحا على آخره ، عندما كان صغيرا كان الأطفال الأصغر سنا والأسرع تعرفا على السجائر ، وفتيات السينما يهزعون من لعبته الأثيرة ، ومن أمه التي تضربه كل صباح بعد اكتشاف الملاءة.

وأستميح القارئ العذر مرة أخرى ، ولا شك في أنه سيمنحني هذا العذر سخيا حين يتأكد أنني أختار له من هذا الركام الكثير الغناء أقله إسفا وإثارة للغيثان ، وفي الحدود الدنيا التي يقتضيها إيضاح الفكرة ! والأكثر إثارة للأسى - وما أكثر ما يثير الأسى في هذه القضية - أن نتاج الفتيات في هذا المضمار يبارى - في كثرته وابتداله وإثارته للتقزز جميعا - نتاج الفتيان ، وأعترف بصوت عال أنني أنطلق هنا بالذات من منطلق أخلاقي ، فليس مطلوبا في الأدب - وليس مقبولا منه - أن يكون لا أخلاقيا ، خاصة إذا كان لا يحوى من عناصر الأدب إلا كونه لا أخلاقيا ، حتى من وجهة نظر من يعتبرون اقتحام هذه المجالات كشفا من الكشوف التي حققتها هذه الحركة بانتهاكها للمحرمات !

إن شعار "قتل الأب" أحد الشعارات التي يدعو إليها المهووسون من شباب هذا التيار بصوت عال ، وهم يقصدون بقتل الأب طبعا معناه المجازي ، أي رفض السلطة الأدبية والفكرية السابقة ، والتمرد على القواعد والقيم والتقاليد التي يمكن أن ترد شطط جموحهم إلى جادة الصواب والاعتدال ! ولكن يبدو أن الأمر بالنسبة لهؤلاء قد تجاوز المعنى المجازي للشعار إلى معناه الحقيقي ، بمعنى قتل الأب والأم وكل المحارم بمدلولهم الحقيقي قتلا أدبيا ، عن طريق قتل قيمتهم المعنوية ، ورصيد الإجلال والتقديس والمهابة المستقر لهم في

الوعى الأخلاقى الجمعى على امتداد العصور .
وقد اقترن هذا الإسفاف فى الحديث عن الجنس بأحط معانيه ، وهذه الرغبة المريضة فى تشويه رمز الأب والأم بلون آخر من الولع الغريب بالحديث عن عمليات الإخراج البيولوجى والإسراف فى الحديث عن دورات المياه وما يحدث فيها ، وعن كل ما يمكن أن يثير التفكرز والغثيان فى نفوس الناس ! بحيث أصبح كل هذا من أدبيات هذا التيار . الأمر الذى يعكس سلوكًا فرضيًا يسيطر على نفوس هذا الفريق من الشباب ويدفعهم إلى معاداة كل جميل ، وإلى تكريس القبح والدمامة ، وقد دفع هذا واحدًا من كبار أدبائنا ومن أرفهم حسا وأصفاهم نوحًا - وهو الأستاذ خيرى شلبى - إلى أن يصرخ غاضبًا ومحذرًا "الآن أصبح الشعر مبصقة يتقيأ فيها مريض الشعر علله وأمراضه الشخصية ووساخاته ، فيصيب القارئ بالتفكرز والغثيان!"^(٢٥)

ويزداد إحساسنا بخطورة هذا التحذير الذى استخدم فيه الأديب المرفه هذه الكلمات الخشنة القاسية ؛ حين نتذكر أن صاحبه هو المسئول عن تحرير مجلة "الشعر" القاهرية التى تعد من أعرق مجلات الشعر فى العالم العربى . وقد كتب هذا التحذير فى افتتاحية لأحد أعداد المجلة التى يضطر إلى أن ينشر فيها نماذج من هذا البغضاء الذى يحذر منه ، لأن جل ما يصله من الشعراء - ومدعى الشعر - هو من هذا القبيل بحيث "أصبحت - كما يقول فى الافتتاحية نفسها - مهمة انتقاء مجموعة من القصائد لعدد واحد من مجلة الشعر مهمة ثقيلة متعبة مؤسفة مؤلمة!" .

وقد جعل الكاتب نورَ رفَّ الشعر فى مكتبته محور هذه الافتتاحية ، وكيف كان هذا الرفَّ حتى وقت قريب ينشر عطر

الحميمية في جميع أرجاء البيت ويشع في جميع سكانه روحاً إنسانية عظيمة ، وكيف انعكس الأمر تماماً الآن ، بعد أن غص هذا الرف بما يتقيؤه هؤلاء المرضى في مجموعاتهم من علل وأمراض شخصية ، بحيث "أصبح رفُّ الشعر في المكتبة أشبه بقطعة أرض غزتها الأملاح ، فافقدتها الخصوبة ! احاطتها برك ومستنقعات ، نمت فيها الخلفاء والأعواد السامة ، باتت مرتعاً للضفادع والباعوض والديدان ، أصبح الاقتراب منها شائكاً ، أصبح من الضروري اجتثاث هذه النباتات الشيطانية ، وإعادة حرث هذه الأرض ، وتعرضها للشمس وغسلها وتطهيرها من الأملاح !"

وقد حاول المبدعون الشباب أن يستروا تهافت المعنى - أو غيابه - في نتاجهم بألوان من الألاعيب والشعوذات الشكالية التي تجاوزت الصور الغريبة الصادمة إلى العبث بالشكل المرئى ! عبث يتحول في بعض الأحيان إلى لون من العبث البهلواني الشكل الذي لا غاية له وراء ذاته !

ولا شك أن القصيدة الحديثة أصبحت قصيدة مرثية - مقروءة - أكثر منها قصيدة مسموعة - منشدة - ومن ثم فإن التشكيل المنظور أو الكتابي لهذه القصيدة يمكنه أن يؤدي وظيفة مهمة في تكوين بنيتها الفنية بشرط أن يحسن الشاعر استغلال إمكانات هذا التشكيل وتوظيفها توظيفا دلالياً ، وألا يكون اللعب بمكوناته هدفاً في ذاته ، يستدرج الشاعر إلى ألوان من الشعر ذات الشكالية التي لا تخدم الدلالة العامة للقصيدة في شئ ، بل تساعد على غيابها ، وتحول القصيدة في النهاية إلى أي شئ آخر غير أن تكون قصيدة شعرية ، مادة تشكيلها الأساسية "اللغة" !

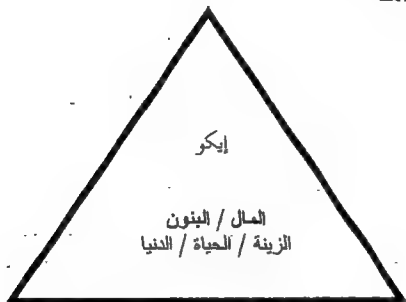
وبما أن نتاج شبابنا في معظمه خاو من الدلالة أساساً ؛

فإنهم يحاولون الإسراف فى اللعب بالإمكانات الشكلية للشكل المتطور لكتاباتهم ، فى محاولة بائسة لستر ما تعانيه هذه الأعمال من خواء دلالى دون جدوى !

ولعل أشد صور هذه الألاعيب إسرافا فى البهلوانية الشكلية هى إقحام عناصر غريبة عن الشكل الكتابى للغة على التشكيل المرئى للقصيدة مثل الخطوط والأشكال الهندسية والرسوم كما نرى فى النص التالى مثلا :

على المفصلة كان عنقك يشدّ وحده

ثلاثة أهلة



هو عطشك ينتفض

من صهوة النوم المثلث^(٢٦)

والحقيقة أن لجوء الشاعر إلى وسائل غير شعرية داخل القصيدة للتعبير عن فكرة شعرية هو أقوى دليل على عجزه عن أن يكون شاعرا ؛ فالشاعر الذى يضطر إلى رسم مثلث

للتعبير عن فكرة المثلث ، أو ذاك الذى يجرد قصيدته من
المعنى للتعبير عن خواء العالم - من وجهة نظره - من
المعنى ، أو الثالث الذى يتخلى طواعية - بزعمه - عن
الموسيقى فى قصيدته للتعبير عن افتقار الوجود - من وجهة
نظره - إلى الموسيقى والنظام ، أو الرابع الذى يعبر بأشد
الأساليب إسرافاً فى الإسفاف والابتذال عن الجانب
الحيوانى الهابط فى العملية الجنسية وعن كل ما يثير الاشمئزاز
والغثيان . . إلخ كل هؤلاء لا يمكن أن يمتثوا إلى الشعر بصلة
لأنهم عاجزون عن توظيف أنوات الشعر وآلياته فى التعبير
عما يودون التعبير عنه ، إنهم يحولون بمثل هذا الصنيع الشعر
إلى صورة جديدة رديئة من المحاكاة الحرفية للواقع ، وهو ما
يأخذونه على كل الأجيال الشعرية السابقة بضراوة !

إن الشاعر الحق هو من يستطيع أن يعبر عن أشد الأمور
ابتذالاً ودمامة بأكثر الأساليب رفعة وسموا وجمالاً ، وليس من يقف
على قارعة الطريق كاشفاً سوءته للعابرين ليقول لهم هذه سوءتى !

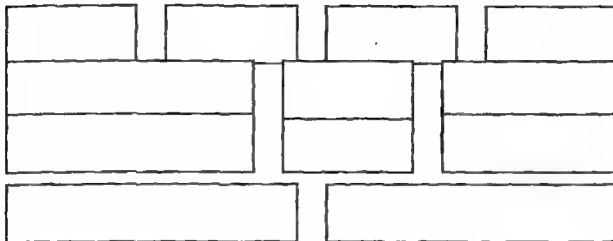
وإذا كان الرسم فى النص السابق قد عبر عن فكرة ما -
وإن تم ذلك بطريقة غير شعرية - فإن بعض المبدعين
يستخدمون أحياناً رسوماً لا تعبر عن أية فكرة ولا تزيد معنى
النص - إن كان فيه معنى - إلا غموضاً وتشوشاً وعماء ! فى
نص آخر لصاحب النص السابق نجده يستخدم مجموعة من
المستطيلات المختلفة المساحات التى لا تحمل أى معنى ، فى
مقطع لا يحمل بدوره أى معنى ؛ يقول :

هذا شيخ السكون

يقدم إريكه للكلام

تصل على قدميه الدفوف الهواجر

وتنبئ غامقات الأكف



يكتنفها الشمم بالغمام المصعد

ولكن بعض المبدعين يستخدمون أحيانا تشكيلات مرئية مستمدة من طبيعة الشكل الكتابي ، ويمكن لمثل هذه التشكيلات أن يكون لها دورها الدلالي في التعبير عن رؤية الشاعر ، أو لنقل في تشكيلها ، لولا أن من يوظفونها يستخدمونها أحيانا بدون مقتضى فني دلالي ، أو يسرفون في استخدامها بصورة تحولها من أداة تشكيلية شعرية إلى نوع من البلهوانيات الشكلية!

من ذلك مثلا توظيفهم اختلاف أحجام الحروف الطباعية في كتابة بعض الكلمات أو العبارات التي تمثل مركز ثقل خاص في القصيدة بحروف أكبر حجما من الحروف التي كتب بها النص ؛ لإبراز هذه الكلمات أو العبارات بصورة لافتة للنظر .، ولكن بعض المبدعين في غمرة انبهارهم باكتشاف هذه

الإمكانة يستخدمونها أحيانا بدون أن يكون هناك مقتضى دلالي لاستخدامها ، أو يسرفون في استخدامها بصورة تحولها إلى لون من الأعيب الشكلية كأن يستخدم الكاتب مثلا أربعة أحجام مختلفة للحروف في مساحة لا تتجاوز صفحة واحدة ، ودون مبرر دلالي واضح (٢٨) .

ومن الإمكانات التشكيلية التي شاعت بصورة مسرفة في نتاج كتاب قصيدة النثر كتابة بعض الكلمات بحروف متفرقة - على سطر واحد أو أكثر من سطر - وكثيرا ما ينجح الكاتب في توظيف هذه الإمكانة توظيفا دلاليا موقفا .

ومن الإمكانات البارعة التي وظفوها - وإن لم يكونوا هم أول من اكتشفها - استعارتهم لنظام "التعليقات" من الكتب العلمية . بمعنى كتابة تعليقات في حواشي الكتاب أو هوامشه تشرح بعض الأمور الغامضة أو تفصل بعض الأمور المملة في متن الكتاب . وتكون هذه التعليقات جزءا من القضية المطروحة في المتن . ولكن الكاتب يرى أنها ليست من الجوهرية بحيث تأخذ مكانها في المتن ، وقد استغل رفعت سلام هذه الإمكانة في مجموعته "إشراقات رفعت سلام" وكان يمكن لهذا التكنيك أن يمثل كسفا مهما ، وإضافة جديرة بالرصد والتقدير لولا أن الكاتب أسرف في استخدامه إسرافا كبيرا من ناحية ، وفي كثير من الأحيان كان يستخدمه بدون مبرر دلالي أو فني من ناحية ثانية ؛ حيث يمكن إدماج التعليق في النص دون أن يشعر القارئ بأى فارق . وأخيرا فإن غموض الرؤية وتشوشها في المجموعة كلها - قد حدّ من قيمة هذا الصنيع ، يقول الكاتب في "إشراقة المروق" :

(١)

ها أنت تسرقين النسيان وتتركين

الذاكرة عارية تناهشها طيور الأسى يعز في الفراغ رواغا

والبكاء فهل كانت حممة الموج حلما لم فيرتمى على خصرى العراء

للعاطفة عصفت بالعصفير الرملية فرودنا لا مساء يعرفنى

المدى فعدونا بلا أقدام ليمحو الماء ما لم تتركه فيســـــــــــــــــتبيحنى ،

على الرمال فما هو النسيان طائر يعز في الفراغ ولا يحط في جمدى الخواء

البراوغ (١) والذكرة تعزى ولا مجيب غير وجيب رمل رمادى وظل ناعسى

الجراح القديمة إلخ (٢) بلا مطر

فالتعليق يمكن بسهولة إدراجه في متن النص دون أن يحسن القارئ أن تغييراً قد حدث . بالإضافة إلى أن الكاتب أسرف إيراقاً واضحاً في توظيفه لهذا التكنيك ، بحيث لا تكاد تخلو صفحة من تعليق أو أكثر .

بقى مما أود الإشارة إليه من الظواهر المرضية التى شاعت فى كتابات كتاب قصيدة النثر ذلك الإحساس المرضى بالذات الذى تجسد فى صور عديدة فى كتاباتهم على مستوى الإبداع وعلى مستوى الكتابة النقدية جميعاً .

فعلى مستوى الإبداع نجدهم ينتحلون لأنفسهم شخصيات الرسل والعرفان والفلاسفة؛ فيطلقون على ما يكتبونه "أحاديث" أو "إشراقات" أو ما أشبه ذلك من عناوين ضخمة (٣)، كما نجد

لديهم ولعا مرضيا غريبا بإبراز أسمائهم في نصوصهم ، سواء
في عناوينها : "إشراقات رفعت سلام" ! أو في النصوص ذاتها
بصورة تعكس هذا العشق النرجسي للذات والإحساس المرضى
بها ، يقول صاحب الأحاديث في "حديث القيم" :

غمامة حطت على كفى وألقت حملها

قالت : كل ما بي ليس لى

نصف لأرضكمو يغير شكلها

ونصف للفتى أحمد يعيد لقلبه بعض الأمان^(٣١)

ويقول في "حديث الشهاوى"

تقرب

واطو المسافات

اشهد وكلم طيرك الآتى

سافر فى تراب الخلق إن جهنم الوجد تنتظر القدوم

وجنة العشق ترقص عارية

وحنيك الأبدى يخلد جنبى . . . الخ^(٣٢)

وتقول إيمان مرسال في مقطوعة "لى اسم موسيقى" :

ربما الشباك الذى كنت أجلس بجانبه

كان يعدنى بمجد غير عادى

كتبت على كراساتى

إيمان ٠٠٠

طالبة بمدرسة إيمان مرسال الابتدائية

ولم تستطع عصا المدرس الطويل

ولا الضحكات التى تنط من الدكات الخلفية

أن تنسينى الأمر (٣٣)

أما على مستوى الخطاب النقدي فقد كان خطب الإحساس المرضى بالذات أفدح ؛ حيث أخذ هذا الخطاب طابعا استعلائيا مريضا بلغ قمته فى شعار "قتل الأب" الذى يعنى فى أفضل دلالاته رفض أى مشروع آخر خارج مشروعهم ، ومحاولة القضاء على أى موقف لا يهمل لمشروعهم ! وقد بلغ هذا الإحساس المريض ببعضهم حد التناول على قمم أدبية ونقدية نهض على أكتافها مشروع القصيدة العربية الحديثة إبداعا وتنظيرا ، لمجرد أنهم أهملوا مشروع قصيدة النثر ، ولم يعترفوا به أو يتحدثوا عنه بخير أو بشر ، فاعتبروا هذا الموقف المحايد - لدى هذا البعض من متهوسى قصيدة النثر "هروبا من العجز الذاتى عن المواجهة النقدية" أمام هذه "القصيدة الحافلة بالمتفجرات النقدية والمأزق النظرية!" (٣٤) .

على أن تفتنى هذه الظواهر السلبية فى كتابات كتاب قصيدة النثر - وما تناسل منها من أشكال أدبية هجينة تتكرر لكل المقومات التى يقوم عليها جنس الشعر فى الأدب العربى منذ أقدم عصوره - وفى مواقف هؤلاء الكتاب؛ دعت بعض الأصوات العاقلة من بين رواد هذه الاتجاهات أنفسهم إلى أن ترتفع بإدانة هذا التطرف والمطالبة بالارتداد إلى نوع من الاعتدال والقصد لصالح هذه الاتجاهات ذاتها (٣٥) ، ولكن هذه

الأصوات للأسف ليست هي الأكثر شيوعا بين من يمثلون هذه الاتجاهات ، ولا الأصدق تمثيلا لها .

بقيت مجموعة من الملاحظات التي أود أن أطرحها في النهاية :

أولاً : قامت "قصيدة النثر" وما تتاسل منها على مجموعة من التناقضات، التي ربما لم يكن أخطرها ذلك التناقض الأولى في المصطلح ذاته بين عنصره : "القصيدة" و "النثر" ، وهو التناقض الذي لعب عليه معظم من رفضوا مشروع قصيدة النثر . وكثر اللكلام فيه حتى أصبح من قبيل المعاد المكرور ، على الرغم من وجود تناقضات أخرى عديدة ليست أقل جوهرية ولا خطورة من هذا التناقض الأولى في المصطلح .

من أهم هذه التناقضات أن كتاب قصيدة النثر وأنصارها يبررون مشروعية مشروعهم باسم الحرية ، حرية الأديب في أن يبدع ما يشاء من أشكال أدبية دون أن تخضع حريته في التجريب لأية ضوابط أو شروط . لكنهم في الوقت ذاته ينكرون على المتلقي - قارئنا وناقدا - حريته في رفض ما يبدعونه من أشكال غريبة يريدون فرضها عليه ، باعتبارها شعرا على الرغم من افتقارها إلى أهم مقومات الشعر وشروطه ! ولا شك أن موقف المتلقي أكثر مشروعية ومنطقية لاعتماده على مرجعية علمية تمتلك حججها الموضوعية ! ولكنها ازدواجية المعيار التي تترد إلى عدم وجود أية مرجعية لقصيدة النثر وكتابها وأنصارها الذين يرفعون شعار رفض المرجعية ، هذا الشعار الذي يقود في النهاية إلى أن كل شيء مباح ، ويقود في نفس الوقت إلى أن كل شيء محرم !

ومن التناقضات في مشروع قصيدة النثر التي تترد إلى ازدواجية المعيار موقف كتابها ونقادها من قضية الوضوح في الشعر الذي ينتقدونه بضرارة إذا وقع في شعر الآخرين ، ويعتبرونه من أهم السلبات في التجارب الشعرية السابقة التي دعته إلى طرح نموذجهم ، ولكن إذا وقع هذا الوضوح فيما يكتبونه ، بل إذا تحول إلى تقريرية ، ومباشرة ، وركاكة ، وابتذال ؛ فإنه يصبح آية من آيات حيوية هذا الشكل الجديد ، ومظهرا من مظاهر عبقريته ، يصبح "إعادة اكتشاف لليومي الآلي التفصيلي - نفيا للتجريدي ، الذهني ، أو الفكري التبشيري - باعتباره المادة الحيوية للحياة ، واستعادة الجسد الإنساني (للذات أو للآخرى) من برائن التغيب والقمع الصامت ، تلك التفاصيل الصغيرة للروح ، إلى حد الثرثرة أحيانا والابتذال أحيانا أخرى ، ذلك ما قد يشير إلى شعرية أخرى بلا شاعرية ، شعرية التورية والصدم والفجاجة بلا ورقة توت شاعرية ! " "يبدأ الشاعر مما يملك حقا ، يبدأ من الجسد حسيا ووجوديا ، ويبدأ من تفاصيل الحياة اليومية الصغيرة والشخصية مما يبدو عابرا ولكنه يحمل في تضاعفه معنى الوجود كله ! " وهذه كلها عبارات بعض منظري قصيدة النثر ومبدعيها (٣٦) .

ومن التناقضات الأساسية في مشروع قصيدة النثر ذلك التناقض بين التنظير والإبداع فعلى حين يبدو النموذج النقدي لقصيدة النثر في كتابات بعض النقاد والكتاب - في المفهوم من هذه الكتابات على قلته - نموذجا رائعا يشر بحل أو حلول لكل مشاكل الشعر العربي ؛ يجئ النموذج الإبداعي مختلفا

تماما ، فهذا فى واد وذاك فى واد آخر ! بحيث يشعر القارئ أن الكتابات النظرية تتحدث عن نموذج آخر غير النموذج الذى يقرؤه . وكأن هؤلاء النقاد يحاولون أن يبدعوا أولا نموذجا نظريا تجريديا على أمل أن يأتى من يستطيع أن يجسده إبداعيا.

ثانيا : واكتب قصيدة النثر فى مرحلتها الأخيرة حركة نقدية غير رشيدة ، حمل لواءها مبدعوها أنفسهم ، وأبرز ما يميز هذه الحركة تشوش رؤاها وأحكامها النقدية لعدم صدورها عن مرجعية موضوعية نظرية محددة يمكن الاحتكام إليها ، ومن ثم جاءت هذه الرؤى والأحكام على قدر من التشوش وعدم الوضوح يفوق أحيانا ما تعانى منه النصوص الإبداعية ذاتها ! وتتجه أحكام كتاب هذه الحركة إلى تبرير كل شئ فى قصيدة النثر بما فى ذلك سلبياتها الأساسية ، بل إلى الإشادة بهذه السلبيات واعتبارها كشوفا وفتوحا جديدة ! ولا شك أن النقد الذى يبرر كل شئ يبرر فى النهاية أى شئ ! والمشكلة أن الناقد الحقيقى لا يستطيع أن يناقش هذه الأحكام الهلامية الزئبقية التى لا قوام لها ؛ لأنها لا تتردد إلى قوانين أو أصول نقدية واضحة يمكن محاكمتها على أساسها .

ولنقرأ قول أحد هؤلاء الكتاب - الذى ألف كتابا حول قصيدة النثر - فى تعليقه على سطور من إحدى قصائد أونيس النثرية يقول فيها :

سلاما للفساد الخالق / الأليف كأنه الهواء
المؤنس كأنه البدء

سلاما لوجهى / يتبه فراشة تتبع النار

يقول الكاتب فى تحليله لهذه السطور : "وكون الفساد أليفاً
يعنى أنه أقرب إلى ذواتنا . وهذا يفيد أن الكلام عن الشعور فى
التجربة الجديدة ورغم ما يشاع عنه من ابتعاد عن أساسه
الاجتماعى ألصق بهذا الأساس ، وأقرب إلى التحولات
الصادرة عنه ، وتصير حاجتنا للفساد كحاجتنا للهواء ! إذ فى
الوقت الذى لا نستغنى فيه عن الهواء . . كونه يجدد لنا الحياة
ويعبثها فينا قوة متماسكة ؛ لا نقدر أيضاً على الاستغناء عن
الفساد لأنه المحطم للقيود التى تعوق مسيرة الإنسان ، حتى
لكأن. حياة هذا الإنسان دون الفساد روتين مقيت!" (٣٧) هكذا
يسير هذا النقد مبرراً كل شطحات كتاب قصيدة النثر -
والقصيدة الحديثة عموماً - وكأن الحياة لا تغص من الفساد بما
يتجاوز حاجتنا . بل قدرتنا على الاحتمال - بمسافات شاسعة
حتى يطالب بالمزيد منه !

على أن هذا الكلام - مع ما فيه من تشوش واضطراب
- يتحلى على الأقل بميزة القابلية للفهم ، إذا ما قورن بما
تغص به كتابات الكتاب الآخرين من أحكام وآراء غير قابلة
للفهم ، فضلاً عن الإقناع ! دعك من شعوزات أولئك الذين
حولوا العمل النقدي إلى تخطيطات ورسوم طلسمية هندسية
غير مفهومة !

وإذا كانت هذه الحركة النقدية تقوم على عائق كتاب
قصيدة النثر أنفسهم؛ فإنها استطاعت أن تستدرج لساحتها عدداً
محدوداً من كبار نقادنا تحت ضغط الابتزاز الأدبى الذى
يمارسه كتاب قصيدة النثر - والذى بلغ حد التطاول على أعلام
الحركة النقدية الحديثة عالماً العربى الذين اتخذوا موقف

التجاهل من قصيدة النثر وحَزَّ عُبَلَات كَتَابَهَا كَمَا أَشْرْنَا مِنْذ قَلِيل
- أو لعلهم مدفوعون في موقفهم هذا بالرغبة في إثبات أنهم
ليسوا أقل قدرة على التطور ومجاراة تيارات الحداثة الوافدة
من كتاب قصيدة النثر من الشباب ! أو في أفضل الأحوال
بالأمل المراوغ في أن تسفر هذه الحركة في النهاية عن شيء
ذو بال !

ولكن موقف النقاد الكبار يظل في مجمله متراوِخًا ما
بين الإهمال لهذه الحركة ، وإبرار سلبياتها ، في إطار إبراز
سلبيات القصيدة الحديثة عموما ، وبأسلوب يتراوح ما بين اللين
والشدة ! (٣٨)

ثالثًا : ما زالت قصيدة النثر تعاني من عزلة قاتلة على
الرغم من مرور عدة عقود على بدايتها ، بل إن عزلتها تزداد
يوما بعد يوم نتيجة للانحدار المستمر في مستواها الفني من
ناحية ، ولانعزال كتابها عن هموم مجتمعهم وانغلاقهم على
همومهم المرضية الخاصة الشديدة الخصوصية من ناحية
أخرى ! بل إنهم يستوردون هموم النموذج الحضاري الغازي
وليدة الترف الحضاري الذي يعيشه الغرب ، فيقيمون بذلك
حواجز سميكة بينهم وبين جماهيرهم ، تضاف إلى الحواجز
الأساسية المتمثلة في خروجهم على القواعد والقوانين الفنية
الموروثة التي تتحكم في تكوين أنواق المتلقين واستجاباتهم !
وهكذا تنقلص رقعة المتعاطفين مع هذا اللون من الإبداع الأدبي
يوما بعد يوم، حتى أصبح كتابه أكثر من قرائه ! فقد أغرى
تحرر هذا الشكل من كل القواعد والشروط الفنية مُنَاتٍ ممن
يفتقرون إلى أدنى قدر من الموهبة بأن يُدْثِلُوا بدلائهم في هذه

البئر الأسفة ، حتى اختلط الحابل بالنابل وأصبح النص الجيد تأثها في- خضم النصوص الرديئة كالشعرة البيضاء في الثور الأسود ، أو كالشعرة السوداء في الثور الأبيض ! ولم تفلح مؤازرة المؤسسات الثقافية الرسمية لهذا الاتجاه وكتابه بكل وسائل المؤازرة والدعم - ونلاحظ أن غالبية النصوص التي استشهدنا بها منشورة في مجموعات صادرة عن دور نشر رسمية ، أو في دوريات صادرة عن مؤسسات ثقافية رسمية - لم يفلح كل ذلك في فرض هذا الشكل الهجين على الواقع الثقافي العربي ، فما زالت الجماهير المثقفة تتمتع بقدر من سلامة الذوق ومثانة تكوينه يحميها من الانخداع بمثل هذه الضجة الإعلامية .

رابعاً : ليس صحيحاً أن موسيقى الشعر قيد على حرية الشاعر المبدع المتمكن ، بل هي أداة فنية شديدة الطواعية في يده ، يتجاوز دورها مجرد كونها وعاء موسيقياً أسراً يستولي على لب المتلقى وإحساسه في رؤية الشاعر التي تعجز عن الإيحاء بها وسائل التعبير الأخرى . وهذه حقيقة فطن إليها النقاد القدامى ، وعبر عنها ناقدنا أحمد بن عبد ربه صاحب (العقد الفريد) في قوله : (زعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجها ، فاستخرجته الطبيعة بالألحان ، ، على الترجيع لا على التقطيع ! فلما ظهر عشقته النفس وحننت إليه الروح^(٣٩) .

وقد استطاع الشاعر العربي على امتداد عصور الشعر العربي أن يستوعب في هذا الإطار الموسيقي أدق خلجات النفس العربية السوية ، وأكثرها تركيباً وخفاءً وتقلباً .

واضطرابا. وأن يعبر عن كل هموم الإنسان العربى دون أن يضيق الشكل الموسيقى بشئ من ذلك كله ، وكان الشاعر يطور فى تشكيل هذا الإطار وفقا لتطور طبيعة الرؤية الشعرية ، ولكنه لم يكن يخرج على الأسس العامة لهذا الإطار ، ولم يشعر أبدا بأنها عائق يحول بينه وبين التعبير عن كل ما يريد التعبير عنه من دقائق رؤيته وخفاياها، وقد انتهت رحلة هذا التطور إلى نموذج (الشعر الحر) أو (شعر التفعيلة) الذى وجد فيه الشعراء المجددون الحقيقيون منجما بالغ الثراء ونبعيا يتفجر بإمكانات موسيقية لا تتفد ! ولم يكن المعيار التفعيلى كما يذهب أصحاب قصيدة النثر شرطا قتلبيا خارجيا للشعرية ، وأداة موحدة بين الغث والسمين ، ولم يكن - كما يقولون - وثنا حل محل وزن الوزن الخليلي ؛ فالذى يفرق بين الغث والسمين فى النهاية هى موهبة المبدع وكفاءته ، أو ادعاؤه وقصوره ! فالموهبة الحقّة تستطيع أن تحول كل شرط فنى إلى أداة تشكيل بالغة المرونة والطواعية ، أما العجز والادعاء فهو الذى يهرب من مقومات الأجناس الأدبية وشروطها الفنية بحجة التمرد على القيود !

إن الشعراء الحقيقيين استطاعوا أن يفجروا فى إطار الشكل التفعيلى إمكانات تعبيرية وتشكيلية بالغة الغنى والتنوع ، ولم يكتفوا بما يمتلكه هذا الشكل من تنوع وغنى ذاتى ، بل حرصوا على أن يولدوا منه قيما نغمية جديدة تزيد ثراء وامتلاء بتلك القدرة الخفية على مخاطبة الأرواح ، والتسلل إلى الأغوار الخفية للنفوس ، بحيث يتعانق التحرير بالالتزام ، والتنوع بالغنى فى تشكيل فنى رائع !

ولنقرأ معا هذين النموذجيين الرائعين لقطبين بارزين من
أقطاب قصيدة التفعيلة عاصرا الرعيل الأول من جيل الشباب
الذى يكتب قصيدة النثر ؛ لنرى كيف تكون (الشعرية) الحقة ،
وكيف تصبح الموسيقى الشعرية فى يد الشاعر المتمكن أداة
تحليق فى آفاق الإبداع السابقة وليست قيда على حريته ، أو
وثنا يتعبد له .

يقول أمل دنقل فى قصيدته الرائعة (الخيول) .

الفتوحات فى الأرض مكتوبة بدماء الخيول
وحدود الممالك

رسمتها السنايك

والركابان ميزان عدل يميل مع السيف حيث يميل

أركضى أو قفى الآن . . أيتها الخيل :

لستِ المغيراتِ صباحا

ولا العادياتِ - كما قيل - ضبحا

ولا خضرة فى طريقك ثمحى

ولا طفل أضحى

إذا ما مررت به . . . يتنحى ؛

وها هى كوكبة الحرس الملكى تحاول أن تبعث الروح

فى جسد الذكريات بدق الطبول^(١٠)

ويقول حسن طلب فى قصيدته (زبرجدة إلى أمل دنقل)

قال : فِضْ

قِيل : فاض

وجرى السيل بالويل ، حتى إذا طمر البرلمان ، وأغرق دورَ
الحكومة ،

واللافتات الطوال العراض

قال : غِضْ

قِيل : غاض

ونهى النيل

- قيل -

عن المنكر ، احتد وهو يشير عليه

بهدم السدود

وردم الحدود

ورى الحياض

قلت :

من ذلك العارف الفذ

هذا الذى يتألم والناس تلتذ ؟

قيل : امرؤ يتنبأ باسم الأجنة قبل المخاض^(١)

هكذا يتسع فى القصيدتين الإطارُ الموسيقى البارع
ليستوعب الرؤية الشعرية بكل نبضاتها ، وكل خلجاتها الخفية ،
وهكذا لا يكتفى الشاعران بما فى هذا الإطار من ثراء وهرونة

فيرفدانه بمجموعة من الزخارف النغمية - ولا ينبغي أن نستجى من استخدام كلمة (الزخارف) التى تضيف إلى ثراء الإطار وتنوعه ثراء وتنوعا ، ولا يحس القارئ سوى بذرة من الافتعال أو التكلف فى صنيع الشاعرين ، بل إن هذه الزخارف الموسيقية الإضافية فى النصين ضاعفت من مرونة الإطار النغمى وتنوعه .

فى النص الأول نرى البيت يمتد ليتجاوز الأربعين تفعيلية : (اركضى أو قفى الآن ، ، بدق الطبول) حيث لا ينتهى البيت إلا عند كلمة (الطبول) ، ولكن الشاعر استطاع بوسائل نغمية متنوعة أن يجعل القارئ لا يحس بطول البيت ، ولا بامتداد الإيقاع فيه ؛ حيث فنته إلى مجموعة من الكسر الموسيقية عن طريق استخدام هذه القوافى الداخلية فى (صبحا . ضبحا ، تمحى ، أضحى ، يتحجى) ، وكلها قواف إضافية داخل البيت الطويل . أما القافية الأساسية التى تختم البيت فهى واو المد واللام الساكنة فى الطبول .

وقد استطاع الشاعر عن طريق هذه التقفية الداخلية تنويع الإيقاع داخل البيت الطويل مستغلا العلاقة النغمية بين بحرى دائرة (المتفق) : المتدارك و المتقارب ، ومستغلا فى الوقت ذاته فكرة الدوائر العروضية التى تحدد العلاقة بين البحور العروضية المتداخلة إيقاعا ، بحيث لو بدأنا من موضع معين فى وحدة الإيقاع (التفعيلة) نخرج بوزن معين ، فإذا بدأنا من موضع آخر نخرج بوزن آخر ، وهكذا فدائرة (المتفق) تحوى وزنين مستعملين هما "المتدارك" ووحدة إيقاعية "فاعلن" ، و"المتقارب" ووحدة إيقاعه "فعولن" ، فإذا ما بدأنا بالسبب

الخفيف - فى مصطلح العروضين - (فا) فإننا نخرج بإيقاع (المتدارك) حيث. يأتى الوند المجموع (علن) بعد السبب الخفيف، أما إذا بدأنا بالوند المجموع (علن) فإننا نخرج بإيقاع (المتدارك) (علن فا) وهو ما يساوى صوتيا ونغميا (فعولن) .

استغل الشاعر هذه الصلة النغمية بين الوزنين فى تنويع الإيقاع بين وزنى "المتدارك" - وهو الوزن الأساسى لإطار القصيدة الموسيقى - و"المتقارب" : فجعل الوحدات الموسيقية الجزئية الداخلة التى استغل القوافى الداخلية فى تكوينها فى إطار البيت الطويل على إيقاع (المتقارب) ؛ حيث ختم السطر السابق عليها صدر التفعيلة (فاعلن) - وهى الوحدة الإيقاعية الأساسية للبيت والقصيدة كلها - وبدأ السطر التالى بعجز هذه التفعيلة (علن) وهو ما يساوى صدر التفعيلة (فعولن) وهذا ما يوضحه التقطيع التالى لبعض الصيغ .

اركضى أو قفى الآن أيتها الخيل ، لست المغيرات صبحا
فاعلن / فاعلن / فعلن / فاعلن ، فاعلن / فاعلن / فا

ولا العاديات كما قيل ضبحا

علن / فاعلن / فعلن / فاعلن / فالن

= فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

ولا خضرة فى طريقك تمحى

علن / فاعلن / فاعلن / فعلن / فا

= فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

وهكذا ينوع الشاعر الإيقاع النغمى فى البيت ، بحيث لو قرأنا السطور مستقلة فإنها تعطينا الإيقاع النغمى لبحر (المتقارب) أما لو قرأناها فى إطار السياق النغمى للبيت وللقصيدة فإنها تعطينا إيقاع (المتدارك) كل هذا دون أن يشعر القارئ بأى تكلف أو افتعال ! بل دون أن يحس القارئ الذى لا يعرف العروض بالوسيلة الفنية التى لجأ إليها الشاعر فى تنويع الإيقاع وإثرائه ؛ لأن الأمر يتم بسلسلة شديدة تتم عن تمكّن الشاعر من أدواته وسيطرته عليها، وتسخيره البارع لها فى التحليق إلى آفاق سامية من الفن السامق .

وفى النص الثانى يلجأ الشاعر إلى مجموعة أخرى من وسائل إثراء الإيقاع الموسيقى ، بالإضافة إلى فكرة التقفية الداخلية ، وتردد الإيقاع بين وزنى دائرة المتفق : "المتدارك" و"المتقارب" . كما فعل أمل دنقل فى قصيدته - والقصيدتان من وزن واحد (المتدارك) - حيث تأتى الصيغ : (بهدم السدود) (وردم الحدود) (ورى الحياض) - وكلها أجزاء من بيت واحد يبدأ بعبارة (ونهى النيل) وينتهى بكلمة (الحياض) - على إيقاع (المتقارب) . . على حين أن الإيقاع الأساسى للبيت والقصيدة كلها هو (المتدارك) . والتقفية الداخلية واضحة فى عدة مواضع فى النص : (فض - غض) (غاض - فاض) (النيل - قيل) (السدود - الحدود) .

وبالإضافة إلى التقفية الداخلية ، وتردد الإيقاع بين وزنى دائرة (المتفق)؛ استغل حسن طلب عملية التوازن اللغوى النغمى بين الألفاظ والتراكيب فى إثراء الإيقاع الموسيقى . ونلاحظ على مستوى الألفاظ التوازن بين (قال) - فى البيت

الأول - و(قال) - فى البيت الثالث - وبين (قيل) و(قيل) فى البيتين ، وبين (فض) و(غض) وبين (فاض) و(غاض) ، الخ - ثم بين التراكيب المكونة من هذه الألفاظ : (قال : فض) (قال: غض) و(قيل - غاض) (قيل - فاض) و(هدم السدود) (ردم الحدود) ؛ فكل هذه التوازنات اللغوية النغمية الصوتية والتركيبية تزيد من ثراء الإيقاع وتنوعه ، وقوة تأثيره ونفاذه .

ويضيف الشاعر إلى ذلك كله عملية الجناسات الناقصة التى تزيد الإيقاع ثراء على ثراء بين (فض وغض) و (فاض وغاض) و(هَدم ورنم) .

ولم يحل هذا الغنى الموسيقى الرائع بين أى من الشعاعين وبين التعبير عن أدق خلجات رؤيته الشعرية التى لم يمنعها وضوحها وقابليتها للفهم وعدم ترديدها فى وهدة الإبهام والتشوش ؛ من أن تكون على قدر من الثراء والامتلاء بالأبعاد النفسية والروحية ، يبارى ثراءها الفنى ، وعلى قدر من التفرد والخصوصية ينافس كل ذلك !

وإذا كانت وقفتنا قد طالت قليلا أمام قصيدتى أمل دنقل وحسن طلب ؛ فلكى نثبت عمليا أن الالتزام بالموسيقى فى أكثر صورها ثراء وتركيبا ليس قيذا على عبقرية الشاعر الموهوب وليس وثقا يتعبد له ، وليس عائقا لإمكانات التنوع والتجدد ، بل هو معين على كل هذا ووسيلة من وسائل تحقيقه ؛ وأن القضية ليست قضية حرية وعبودية وإنما هى قضية موهبة وادعاء ، ولكى نعطي فرصة للمقارنة بين (الشعرية) الحقبة وذلك الغناء العابت الذى لا تنى المطابع تغرقنا به تحت اسم الشعر ! ولكى ندرك أخيرا أى قدر هائل من سقم الذوق وفجاسته ينبغى أن

يتسلح به الإنسان ليرفض هذا التخليق الراقى فى آفاق الفن
الأصيل الذى تمثله قصيدتنا أمل دنقل وحسن طلب .. ويقبل
هذا الأسفاف الذى تعرفنا على نماذج منه ، وليست هى بالتأكيد
أسوأ نماذجه !

ولعل غياب عنصر الموسيقى فى نتاج كتاب قصيدة النثر -
وما تناسل منها - من الشباب يرجع فى بعض جوانبه إلى أن
الكثير من هؤلاء الشباب لم تسبق لهم ممارسة كتابة الشعر
الموزون ، وحتى من سبقت لهم هذه الممارسة جاءت ممارستهم
فى هذا المجال مضطربة مختلة تتم عن ضعف حاستهم الموسيقية
واختلال إحساسهم بالوزن الشعري . بحيث لا يكاد أحدهم يضع
يده على إيقاع وزن من الأوزان الشعرية فيكتب به بعض سطور
مقطوعته ، حتى ينفلت الإيقاع من بين يديه ، وتسقط المقطوعة
فى هذه النثرية والركاكة الموسيقية ! (٤٢) .

أفلا يبيح لنا هذا أن نرد غياب عنصر الموسيقى فى
قصيدة النثر وما تناسل منها من أشكال أدبية فى نتاج الكتاب
الشباب إلى العجز ، أو فى أفضل الأحوال إلى إثارة السهولة
؟! وإن كنا لن نعدم بالطبع من بين من يبررون كل شئ يهذى
به هؤلاء الشباب من يُشيد بمثل هذا الاضطراب ويرى فيه
كشفا من كشف أصحاب هذا الاتجاه الجديد ، وإنجازاً من
إنجازاتهم الباهرة !!

أما كتاب القصيدة الحرة - أو قصيدة التفعيلة - فقد مارس
معظمهم كتابة القصيدة الموزونة فى أشد أشكالها إحكاماً
والتزاماً قبل أن يمارسوا كتابة القصيدة الحرة ، ومن ثم جاءوا
إلى هذه الساحة مزوّنين بفهم عميق لكل أسرار الوزن الخليلي

وكل إمكاناته، فاستطاعوا أن يوظفوها على هذا النحو الباهر الذى لمسناء فى قصيدتى أمل دنقل ، وحسن طلب .

خامساً : فى الختام . ليس من حق أحد - وليس فى استطاعته - أن يمنع مبدعا من ممارسة التجريب مهما كان حظ هذا التجريب من الشطط والنزق ، ولكنه فى الوقت ذاته ليس من حق أى مبدع - وليس فى استطاعته - أن يفرض ثمار نزقه التجريبي على الناس ، باعتبارها نماذج لفنون وأجناس أدبية استقرت أركانها ، ورسخت أصولها الفنية ، إذا افتقدت هذه النماذج أهم المقومات الفنية للأجناس والفنون الأدبية التى ينسبها هؤلاء المجربون إليها!

ولا شك أن هناك من نماذج قصيدة النثر ما بلغ مستوى رفيعا من الجمال الفنى يسمو به إلى آفاق الإبداع الفنى المتفرد. ولكن هذه النماذج لا يمكن اعتبارها شعرا لافتقارها إلى أهم مقومات الشعر ، ولن يقدح فى جمالها ولا تفردا كونها ليست شعرا، فليس الجمال الفنى مقصورا على الشعر وحده !

والحقيقة أن أنصار قصيدة النثر - وما تتاسل منها من أشكال - قد ظلموها ، وظلموا الشعر معا ، حين أصروا على طرحها باعتبارها مشروعا شعريا ، ولو أنهم طرحوها باعتبارها شكلا نثريا جديدا يحمل روح الشعر، ويستعير بعض أدواته - كما تتبادل كل الأجناس الأدبية استعارة الأدوات والآليات فيما بينها ، دون أن تبيح هذه الاستعارة إطلاق اسم جنس أدبى على جنس آخر - لو أنهم طرحوها مثل هذا الطرح، لربما اختلف موقف المتلقين والنقاد منها ، وربما

استقبلها النقاد - فى نماذجها الجيدة على قلتها - بما هى جديرة
به من حفاوة حقيقية ، وعكفوا على بلورة ملامحها الفنية
واكتشاف جمالياتها باعتبارها شكلا أدبيا نثريا متفردا .

أما الشعر فسوف يظل (قولا موزونا مقفى يدل على
معنى) بأرحب ما تتسع له مكونات هذا التعريف من دلالات
فنية وروحية رحبية ، أمكنها أن تستوعب كل حركات التجديد
الجادة والأصيلة فى مسيرة شعرنا العربى التى واكبت تطور
الرؤية الشعرية لدى الشاعر العربى على امتداد تاريخه ،
واحدثت تطويرات جذرية فى ملامح القصيدة العربية دون أن
تخرج على المقومات الأساسية لمفهوم الشعر .

* * *

الحواشي

- (١) الجاحظ : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الطلي ، القاهرة ١٩٣٨م ١٣٢/٣ .
- (٢) تدمية بن جعفر : نقد الشعر ، ضبط وشرح محمد عيسى ملون . المكتبة الميمنية . القاهرة ١٩٣٤ . ص ٩٠ .
- (٣) السابق . ص ٩٢-٩٣ .
- (٤) السابق . ص ٩٤ .
- (٥) السابق ٩٦-٩٧ .
- (٦) السابق . ص ٣٥ .
- (٧) نظير : الحيوان : ١٣١/٣-١٣٢ .
- (٨) نظير : نقد الشعر . ص ٦٥ .
- (٩) السابق . ص ١٤ .
- (١٠) السابق . ص ٢٨ .
- (١١) السابق . ص ٩٩ ، وقد وردت كلمة "المعنى" فى الموضعين فى الأصل ، وإن كان السابق يقضى استبدال كلمة "اللفظ" بها ، لأن الحديث عن "تتلاف للفظ والوزن" . وليس عن تتلاف المعنى والوزن . وإن كانت الكلمتان كتأهما صالحتين للتكليل على ما نحن بصنده من حرص تدمية على تقرير ألا تكون إقامة الموسيقى على حساب المعنى لو أى عصر آخر من عناصر الشعر .
- (١٢) السابق . نفسه .
- (١٣) السابق . ص ١٢٨ .
- (١٤) يقول زهير مجيد مغلس الذى ترجم كتاب سوزان برنار إلى العربية ترجمة غير كاملة : إن الكتاب نشر فى مكتبة ليزيه بباريس عام ١٩٦٨ ثم أعيد طبعه عام ١٩٧٨ . وهو قول غير دقيق ؛ لأن أنونيس وأسمى الحاج كليهما أشار إلى الكتاب وإلى نشرهما العام به دون أن يفسحا عن فهم اعتمادا عليه اعتماداً كلياً . فظهر : سوزان برنار : قصيدة نشر من بولدير إلى إلينا . ترجمة زهير مجيد مغلس . الطبعة الثانية . الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر ١٩٩٦ ، المقدمة ص ٧ . ولعل فى الأمر خطأ مطبعياً .
- (١٥) فظهر ذلك الدراسة القيمة التى كتبها الشاعر العراقي سلمى مهدي عن قصيدة نشر ومجلة شعر ، ونشرتها وزارة الثقافة والاعلام العراقية عام ١٩٨٨ بعنوان : فن الحداثة وحداثة النمط ؛ دراسة

في حذافة مجلة شعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً . وهي واحدة من أهم الدراسات التي كتبت عن قصيدة النثر في العربية ، إن لم تكن أهمها على الإطلاق ! وقد تعرض الكاتب لتأثر أوليس والحاج بكتاب سوزن برنار ، وبالمصائر الغريبة الأخرى قصيدة النثر في أكثر من موضع في الكتاب. راجع فيما يتصل بالانتماءات السياسية والفكرية لأعضاء جماعة "شعر" مرجع سلمي مهدي السابق ص ٢٠-٢٢ والمراجع المبينة به .

(١٦) السابق ، ص ١٥٨-١٧٤ وموضع أخرى كثيرة في الكتاب .

(١٧) أرشيبالد مكيش : الشعر والتجربة ، الترجمة : سلمي الخضراء الجبوسي ، طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة : القاهرة ١٩٩٦ . ص ١٢-١٤ .

(١٨) مجلة "شعر" بيروت ، العدد ٢١ . شتاء ١٩٦٢ ص ١٣ .

(١٩) لوئيس : كتاب القصائد الخمس . دار العودة ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٨٧ .

(٢٠) راجع : علي عثري زايد : إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل . مجلة "إبداع" مارس ١٩٩٦ ص ٢٥ .

(٢١) علي منصور : ثمة موسيقى تنزل السلام دار شوقيات . القاهرة ١٩٩٥ . ص ٥٦ .

(٢٢) استبوح القارئ العذر في إيراد مثل هذا الغناء في هذا المقام المحترم ، وكنت معترفاً على عدم الإشارة إلى هذا النص على وجه الخصوص ، حيث سبق لي للتعرض له في مقالة "إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل" لولا أن صاحبه لم يكف بنشره الأول في إحدى نشراتهم السرية - وهي التي اعتمدت عليها في المقالة - بل أعاد نشره في العدد الأخير من إحدى المجلات المعترمة التي تصدر عن أكبر دار نشر حكومية تابعة لوزارة الثقافة !!

(٢٣) علاء عبد الهادي : أسفار من نبوءة الرؤيا . الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧ ص ٩٣ .

(٢٤) خيرى شلبي : "خارج دائرة الشعور" ، افتتاحية العدد (٨٦) من مجلة لشعر أبريل ١٩٩٦م والانتقادات الأخرى كلها من هذه الافتتاحية .

(٢٥) علاء عبد الهادي : أسفار من نبوءة الموت المخبأ . الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ١٩٩٧ ص ٢٩ .

(٢٦) فطر : رفعت سلام : هكذا قلت للهاوية . الهيئة المصرية للعلمة للكتاب ١٩٩٣ ص ٤٨-٤٩ .

(٢٧) رفعت سلام : بشر فقلت رفعت سلام - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٢ ص ٧ .

(٢٨) فطر : أحمد الشهلاوي : الأحاديث . السفر الأول . الهيئة المصرية للعلمة للكتاب ١٩٩١ ، والسفر الثاني . الهيئة المصرية للعلمة للكتاب ١٩٩٣ . ورفعت سلام : بشر فقلت رفعت سلام

• سبقت الإشارة إليه

- (٢٩) الأحاديث • السفر الأول ٣٣ •
(٣٠) الأحاديث • السفر الثاني ١٥١ •
(٣١) إيمان مرسل : ممرٌ معتم يصلح لتعليم الرقص • دار شرقية • القاهرة ١٩٩٥ ص ١٣ •
(٣٢) انظر : رفعت سلام : قصيدة النثر ، ملاحظات أولية • مجلة "تصوّل" للمجدد لسان عشر •
العدد الأول صيف ١٩٩٧ ص ٣٠٤ •
(٣٣) انظر مثلاً : حلمي سالم : التجريب قوس قزح • مجلة فصول ، مرجع سابق •
(٣٤) انظر : رفعت سلام • قصيدة النثر ، ملاحظات أولية ، مرجع سابق ص ٣٠٩ ، ٣١٠ ولجد
ريان : تجربة التسعينيات في الشعر العدد الثاني مارس ١٩٩٤ ص ٥ •
(٣٥) يوسف حامد جابر : قصايا الإبداع في قصيدة النثر • دار الحصاد للنشر والتوزيع • دمشق
١٩٩١ ص ٨١ •
(٣٦) انظر مثلاً : د. مصطفى ناصف : حجج الشعراء باطلة • إبداع ، عدد ديسمبر ١٩٩٥ د. •
عبد القادر القط : رؤية الشعر العربي المعاصر في مصر ، إبداع • عدد مارس ١٩٩٦ •
قصيدة النثر بين التذلل وكذلك الإبداع ، بحث مقدم الحلقة للرئاسة للثقافة لاحتفالية الشاعر محمد
حسن قبي ١٩٩٧ د. • كمال نشأت : شعر الحياة اليومية ، إبداع ، عدد مارس ١٩٩٦ •
(٣٧) أحمد بن عبد ربه ، العدد الجديد • المطبعة الشرقية ١٣٥٥ هـ الجزء الثالث ، ص ١٧٧ •
(٣٨) لم نقل : أوراق الغرفة ٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ ص ٦١ ، وفي السطر
السايق خروج على الأديب المطلوب في استثناء النص القرآني
(٣٩) حسن طلب • زمان فريرج • طبعة ثقافية • دار الخد ، القاهرة ١٩٩٠ ص ٢٢ ، ٢٣ •
(٤٠) انظر مثلاً : رفعت سلام : (وردة القوضى الجميلة) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ • كل
قصيدة تقريباً • خلاصة قصائد : مئة شين ، وردة القوضى الجميلة ، إقاعات • (إشراقات
رفعت سلام) كل تعليقات الحواشي ، وبعض المقاطع الموزونة في المتن • و (إلهام تومي لى)
الهيئة العامة قصور الثقافة ١٩٩٣ - كل القصائد باستثناء قصيدة قليلة يقل فيها اضطراب الإيقاع ،
ولا يخفى تملها ، حيث يتردد بين أكثر من وزن عروضي ، مثل قصيدة : حن • من • زوبعة
• قلعة • مول • وتردد الإيقاع في هذه القصيدة يتم عادة بين الأوزان المتعارفة الإيقاع •
وانظر أيضاً : إيمان مرسل : (اتصالات تخرج من كلف التكوين) دار الخد ١٩٩٠ ، وخاصة
قصائد : معزوفات في التوزيع • إسماء المتصان •

كتب أخرى للمؤلف

- ١- من أعلام الشعر الجاهلى.
* الطبعة الأولى: مكتبة الشهاب، القاهرة ١٩٧٨م.
* الطبعة الثالثة: عالم الكتب، القاهرة ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.
بمنوان: "قضايا وشعراء من العصر الجاهلى"
- ٢- قراءة فى الأدب الإسلامى والأموى
* الطبعة الخامسة، مطبعة التقدم، القاهرة ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م.
- ٣- رثاء الزوجة بين عزيز أياظة وعبد الرحمن صدقى
* الطبعة الثالثة، دار الثقافة العربية، القاهرة ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م.
- ٤- المسرح الشعرى بعد شوقي
* الطبعة الثانية، النادى الأدبى بالمدينة للنورة ١٤١٥هـ، ١٩٩٥م.
- ٥- حركة التجديد فى الشعر العباسى
* الطبعة الخامسة، مطبعة التقدم، القاهرة ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.
- ٦- الأدب والبلاغة للمصنف الثانى بدور المعلمين والمعلمات بمصر (بالاشتراك)
* مطبعة وزارة التربية والتعليم، القاهرة ١٩٧٩م.
- ٧- الشاعر مهدي الجواهري وخصائص فنه
* مخطوط لم ينشر.

الفهرس

عدد
الصفحات

الموضوع

٣

-مفتتح

٧

-السفر الأول : موسيقى الشعر الحر

- بين غنيمى وعشرى ١١- الجانب الإنسانى فى شخصية عشرى ١١ - إرماس مبكر بيزوغ
- ناقد متميز ١٢- ظروف تزيد من تقدير العمل
- ١٢- ميلاد عسير للشعر الحر ١٢- إفادته من البيئة المحيطة به ١٤- أسس حركة الشعر الحر ، وأصلاتها ١٥- مدى ضرورة الشكل الجديد ١٦- عوامل النشأة ، وأثر الاتصال بالثقافة الغربية وتقييم محاولة نازك ١٨- تأثير الشعر بالفنون الأخرى ٢٠- جهازة الشكل الخليلى وخفوت الحر ٢١- جنور الحركة : البند ، الموشحات ، شعر المهجر ، جماعة أبولو ٢٣- رواد الشعر المرسل : رزق الله حسون ، الزهاوى ، پولس شحادة ، عبد الرحمن شكرى ٢٥- عقبات فى طريق للحركة ٢٨- أبو شادى والدكتور محمد عوض ومعرفة "مجمع للبحر" ٣٠- أمين الريحانى والشعر المنثور ٣٢- لويس عوض والشعر الحر ٣٣- الريادة بين نازك والسياب ٣٤- الولع بالبحر البسيطة وإبداع البياتى فى استخدام "الكامل" ٣٥- "الرملى" لدى خليل حاوى ٣٨- "الوفر" و"الرجز" لدى السياب ٣٩- للرجز والمقارب والمتدارك ٤١- مزلقان خطيران نتيجة الإفراط فى "الخبث" ٤٢- المزج بين البحر فى قصيدة واحدة ٤٤- المزوجة بين الشكلين فى القصيدة ٤٥- القافية فى الشعر الحر ٤٧- تجربة بديعة فى

المزج لسميح القاسم ٤٩- فولاذ وأبو سنة في استخدام "التدوير" ٥١- وقفة واجبة لتقويم دور محمود حسن إسماعيل المنفرد في الريادة ٥٣- ائادة عشرى بالمحاولات التي ترمخ الحركة ٥٩- أساء لما ألت إليه الحركة في قصيدة النثر ٦١- تحريره لمصطلحات "قدامة" في تعريفه ٦٢- تكمير باسم التطوير الذي عزف أصحابه اللحن الذي أراد الدافع ٦٥- ضرورة التصدي لتلك لهجمة ٦٧- جنور قصيدة النثر ٦٨- تقويم نقدي للحركة ٦٩ .

٨١

-السفر الآخر : الرؤية النقدية لدى على عشرى

● إحاطة ، ومنهجية ، ودقة ٧٥- تكبع لأيسر الاختلافات ٧٧- إكبار عميق لنور الرواد ٨١- البعد التراثي للهوية ٨٢- توظيف البعد التراثي لدى الفيضاني ٨٣- البعد الاجتماعي في الشعر المعاصر ٨٥- ملامح المنهج ٨٦- استدعاء الشخصيات التراثية "وعن بناء القصيدة" ٨٧- حاوي و"الرحلة الثامنة للسندباد" ، صور توظيفه في الشعر الحديث ٩٠- وجوه الملك الضليل للمناصرة ٩٩- الصورة الفنية لدى أبي فراس ١٠٢- أحلام الفارس القديم ١٠٤- إيلي والمجنون بين شوقي وعبد الصبور ١٠٧- استلهم شخصية الرسول ١٠٨- رقصات نبيلة لأبي سنة ١١١- نظرية في شعر فولاذ الأنور ١١٣- إنصاف للرماني وإشادة بسبقه ١١٤- ديوان المتألى ١١٦- استدعاء التراث في الشعر الكويتي ١١٨- الأدباء الدعاة ١١٩- قراءاته لـ "مجلة الشعر" ١٢٢- حادثة المحافظة في شعر الجارم . ١٢٧ .

- ١٥٥ - هوامش السفر الأول
- ١٦٣ - هوامش السفر الآخر
- ١٧٧ - ملحق : دراسة نقدية لم تنشر
"الشعر قول موزون مقفى ، يدل على معنى"
دراسة فى قصيدة النثر العربية وامتداداتها
- ٢٣٣ - الحواشى
- ٢٣٦ - كتب أخرى للمؤلف

* * *

رقم الإيداع

٢٠٠٥/٢٤٠٠

لوحة الغلاف

الفنان / أحمد الجنائنى

التنفيذ الطباعى

شركة الأمل للطباعة والنشر

المراسلات

١٦ش أمين سامى - القصر العينى - القاهرة

هذا الكتاب يلقي الضوء على شخصية متفردة أرهص عطاؤها المبكر ببزوغ ناقد متميز يجمع بين موهبة التدقيق وشاعرية الأداء، وبين نضاعة البيان ودقته. مع وضوح المنهج

تجلى كل ذلك في كتبه، وفي دراسته لشاعر، أو ديوان شعر، أو قضية أدبية، أو قصيدة متفردة.. فهو يراجع مقولات النقاد في نقّة يمتزج بالحياء والتقدير.

ومن ثم وجدنا "عشرى" ينعى أحلامه القديمة تجاه نهضة الشعر الحر؛ في دراسته عن "قصيدة النثر" التي كادت تمثل "صيحة البجعة الأخيرة" في الإنذار بالنهاية الكسيرة للفارس الذي أن له أن يترجل وللأحلام التي أن لها أن تتبدد... أو تدفن!



Bibliotheca Alexandrina



1209411